Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XI

N. 104 | Aprile 2022 | ISSN 2431 - 6739

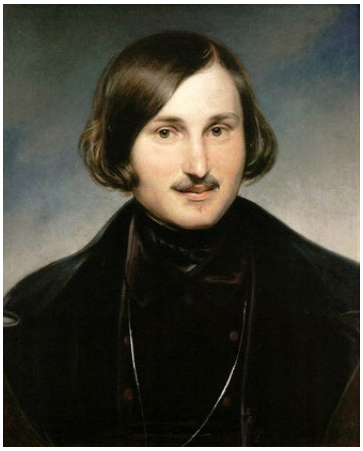
"I Re a nudo" (2022) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Il cinema è pace. L'Ucraina, civiltà antica, cancellata da una violenza fratricida

Leonardo Dini

Il cinema, da sempre è strumento e metodo di pace e per la pace, costruisce dialogo, comprensione reciproca, amicizia tra civiltà, popoli, etnie.
Tutto questo, improvvisamente e forzatamente viene cancellato nella Ucraina. Regione di confine: la sua etimologia, confine tra Oriente e Occidente, tra Europa e Asia, fra la cultura slava e quella mitteleuropea, tedesco austriaca, a ovest, baltica e scandinava al nord.
Esiste infatti anche una poco nota tradizione culturale che proviene dalla Svezia, nella cultura Ucraina e risale al tempo in cui gli Svedesi erano in Ucraina, fino al 1600. Esiste la cultura cosacca, antica di mille anni, esiste la cultura tatara, particolarmente radicata in Ucraina del sud e Crimea.
Esiste la cultura russofona che ha dato origine a scrittori come Gogol e quella Ucraina rappresentata da Taras Shevchenko.
E ancora la cultura Yiddish Ebrea, che si rispecchia nella origine del Presidente Zelensky.
Una koine', una sintesi di pace, nata e sviluppata pacificamente nei secoli.


Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1809, Velyki Soročynci, Ucraina - 1852, Mosca, Russia)

Tara Shevchenko (Morynci, Ucraina 1814 1861 San Pietroburgo, Russia)

E pace era dal 1654 tra russi e ucraini nonostante la deucrainizzazione voluta da Stalin nel 1945, in Ucraina occidentale, nonostante la immane tragedia dell'Holodomor, una Shoah Ucraina con milioni di vittime, anch'essa come oggi voluta e concertata da generali senza scrupoli, le anime morte di Gogol, che sembrano usciti da un Inferno di Dostoevskij.
E poi in questo dramma infinito che parte da Kiev ma già ora si estende a tutta Europa, emerge la figura di un uomo che appartiene al Cinema, in quanto attore: Zelensky, umano eroe idealista e mite, di pace, in un mondo che ostinatamente si getta nel moloch del Leviatano della terza guerra mondiale, ignorando la lezione della Storia e del passato.
E davvero è un inferno la Ucraina, oggi, da quel giorno maledetto, dal 24 febbraio, eppure era un paradiso, della natura, con i Carpazi, con i laghi, col mar Nero, fino a poche ore prima.
La forza delle armi riduce al silenzio la cultura, la scienza, la diplomazia ma ancor più la umanità, la solidarietà, la fraternità tra ucraini e russi e bielorussi, che sono un unico popolo ma di pace e nella pace, e tutti come popoli e cittadini vogliono vivere in pace.
Purtroppo la Storia, tuttora come è accaduto con Napoleone e i Francesi, con Hitler e i tedeschi, con Stalin e i russi, nel periodo delle violenze di massa, la scrivono loro, i dittatori e non i popoli: ho tanti amici russi di ogni livello e età: nessuno odia gli ucraini o li immagina nazisti, ho tanti amici ucraini: tutti hanno parenti in Russia e non capiscono questo tradimento in cui Caino uccide Abele. Moltissimi Ucraini e Russi sono per metà russi e per metà ucraini inoltre.
Come filosofo mi sono interessato nel tempo molte volte al tema della violenza, ma ogni volta la violenza umana e degli umani, connaturata alla specie, riparte, è inestinguibile, si estingue con la specie umana e la estingue come specie. Una terza, una quarta guerra mondiale distruggeranno l'anima e la vita della specie umana. L'imperialismo, mostro Leviatano tanto orribile quanto i dittatori, continua a organizzare la fine e la sofferenza della antica specie umana. L'Europa era in pace dal 1945.
Eppure la Russia ha una tradizione di civiltà di pace ma ha anche la tradizione negativa Zarista che da Ivan Il Terribile a Vladimir Putin si esprime in un espansionismo violento e infinito, che si traduce in logica dell'Impero, malauguratamente ispirata agli Imperi Bizantino e Romano antichi.
Qui in Ucraina tutto è stato cancellato, in nome di una assurda epurazione etnica e politica, qui dove mi sono trovato per tanti viaggi, in tre anni, per lavorare ai miei libri e articoli, per studiare e per diventare appunto nuovo cittadino Ucraino in segno di pace: un sogno di pace spezzato dalla guerra.
Ieri si andava alle Terme o in montagna o nei parchi a fare sport e meditare, oggi si passano le giornate tra bombardamenti, allarmi aerei, notti passate nei rifugi, nei bunker antiaerei.
Come in un incubo metafisico, il terrore ha preso il posto della dimensione quotidiana del vivere.

Ma non è una guerra tra militari questa, ma un'operazione speciale, come operazione speciale era la Shoah nel 1944 o l'operazione Barbarossa che invadeva i popoli Slavi nella seconda guerra mondiale.
Qui è normale sparare su ospedali, asili, su case civili, su donne, anziani, bambini, malati, neonati, con una violenza che viene da ogni parte, dal cielo, dal mare, da terra, che va da ogni parte, verso l'Europa, fortezza perduta di un *Deserto dei tartari* Buzzatiano.
La civiltà umana è prima di tutto pace, si costruisce nella e sulla pace. Ma troppo spesso dittatori autocrati, generali, oligarchi economici e militari, lo dimenticano.
Spero in una rinascita, un giorno, dell'Ucraina libera, indipendente, democratica, libera di scegliere il suo futuro, amica e alleata dell'Italia.
Spero che il cinema ucraino in diaspora nel mondo e il cinema italiano di autore, uniti, si facciano portavoce di una nuova libertà, senza dittatori, senza guerre, senza sofferenza e tristezza, dove l'Ucraina sia di nuovo un luogo dove creare buon cinema: Europeo, come Europea resta la vocazione invincibile di questo popolo amico degli Italiani e che ama il cinema italiano.

Leonardo Dini

L'Angelo del Beato Silenzio e la Menzogna. Una poesia della Musa dell'Assedio di Leningrado, Ol'ga Berggol'c

A me, da tempo dimentica di Dio,
Raggiunta una muta disperazione
L'icona del "Beato Silenzio"
mia madre donò per il viaggio.

E l'Angelo del Beato Silenzio
Geloso mi ha protetta.
Due volte non a caso lui
m'ha distolto dal cammino. Sapeva...

Sapeva che non c'è consonanza
A cui affidare ciò che si è visto.
Mi logorerà l'anima, il silenzio
e il sigillo della menzogna arrugginirà...
1952

Maria Candida Ghidini

Di fronte alle città ucraine cinte d'assedio non si può non pensare all'Assedio per antonomasia, la *Blokada*, i quasi 900 giorni di inferno e angoscia patiti dagli abitanti di Leningrado tra il settembre 1941 e il gennaio 1944.
Allora il ticchettio monotono del leggendario metronomo trasmesso dalla radio, a cui tutti erano collegati, trasmetteva incessantemente da più di 1500 altoparlanti della città e scandiva il ritmo dell'infernale meccanismo che faceva di tutti gli individui un solo corpo distrofico. Esso rallentava e accellerava il suo movimento secondo l'altro ritmo fatale, quello imposto alla città dai nazisti con precisione tedesca: quello dei bombardamenti.
Nell'inverno 1942, nei mesi più terribili dell'assedio, le bombe distruggevano e la radio teneva insieme con la voce di Ol'ga Berggol'c (1910-1975) che, dopo aver subito arresti e torture negli anni del Grande Terrore (1937-1939), ormai riabilitata, leggeva il suo *Diario di febbraio* o il suo *Poema leningradese*, diventando simbolo e fautrice a un tempo della resistenza degli abitanti della città, che alla sua voce si appendevano come a un'edicola di una Madonna popolare.
Oggi, in un'altra guerra, in altri assedi, il ritmo è dato dal battere di voci scomposte, strilli radicalizzati e flussi incontrollabili di menzogne e propaganda che ribaltano le colpe su innocenti civili invasi e costretti a sopportare bombardamenti e perdite, esagerate o minimizzate a seconda degli interessi delle parti in conflitto.
Balena allora la visione di quell'antichissima icona dell'Angelo del Beato Silenzio, che la stessa Berggol'c invoca nella poesia riportata.
L'icona del Beato Silenzio nelle sue forme canoniche riporta l'immagine del Salvatore sotto forma di un giovane imberbe (il Cristo eterno) spesso alata, simile a un angelo con un'aureola a otto punte. In tutte le varianti è il gesto importante, perché rimane sempre invariato: le mani incrociate sul petto. Nelle icone quella postura si trova riferita al Cristo e ai santi, quando si vuole sottolineare la loro *imitatio Christi* nel farsi carico della croce. Il gesto è segno dell'accoglienza del sacrificio.

Il gesto

Nelle sue memorie Ol'ga Berggol'c dirà di aver imparato il coraggio da Anna Achmatova, altra voce poetica che, costretta al silenzio dopo la Rivoluzione, ma rimasta ostinatamente in patria, si alza potente sulle macerie dell'Assedio. Il coraggio di queste grandi donne consiste nello stare salde contro la menzogna e si esprime nella loro voce chiara e senza compromessi che a sua volta implica il sacrificio.
È questo il sapere dell'Angelo del Beato Silenzio e il senso della sua protezione invocata da Ol'ga Berggol'c: un silenzio attivo, un silenzio contro la menzogna che impegna ma logora l'anima della poetessa, ben al di là dei tragici giorni della *Blokada*.
È questo il silenzio attivo e rispettoso a cui siamo chiamati in questa epoca di schiamazzi?

Maria Candida Ghidini

Icona del Beato Silenzio

Icona del Beato Silenzio, Cattedrale della Dormizione, Cremlino, Mosca 1514-1515

Il passato dell'Ucraina nelle immagini di un eterno ritorno della sua storia

L'invasione dell'esercito russo in Ucraina crea a tutti noi uno stato di forte sconforto, rievocando quell' "inverno del malessere" presente all'inizio del *Riccardo III* di William Shakespeare. Vedendo le immagini televisive filtrate dai diversi fronti di guerra e l'impotenza dei vari inviati della stampa nel descrivere il racconto del conflitto, forse può apparire utile richiamare sulla questione Ucraina il cinema, dal quale si possono cogliere indizi di quanto la storia di questo paese e quella del cinema abbiano già in sé ciò che si pensava inimmaginabile e che oggi appare drammaticamente reale.

Àngel Quintana

Per comprendere meglio cosa stia succedendo in Ucraina, si potrebbe fare riferimento al film *Le livre d'image* (2018) di Jean Luc Godard, che riflettendo sulla nuova Russia, anziché partire dalla rivoluzione d'Ottobre, prendeva spunto da un libro del XVIII secolo, *Le serate di San Pietroburgo* del conte conservatore Joseph de Maistre: "La Terra non è altro che un immenso altare sul quale tutto ciò che vive deve sacrificarsi senza fine e senza misura fino all'estinzione del male". Godard pensa che per sopravvivere alla violenza intesa come crimine umano che contamina lo spirito delle leggi, sia necessario ricorrere a un faro che faccia luce in mezzo alla oscura tempesta: come può farlo l'*arte*. La sua funzione non sarebbe unicamente quella di sentinella dei tempi convulsi, ma anche quella di "difendere i vivi dai morti". Forse proprio per questo sarebbe necessario chiedersi, prima ancora delle motivazioni dell'invasione dell'Ucraina da parte delle truppe russe, quale sia oggi il potere del cinema provando a scoprire nelle sue storie un utilissimo prezioso patrimonio che può farci capire meglio le oscurità di una nuova guerra nel XXI secolo.

Il 24 febbraio scorso, quando ha dato il via libera all'invasione russa dell'Ucraina, Vladimir Putin ha cinicamente rievocato alcuni fantasmi della storia russa. Il fantasma di Vladimir Lenin apparso come riferimento della formazione delle vecchie Repubbliche socialiste, causa delle fragilità nazionali nell'URSS post-rivoluzionaria. Ha aggiunto a questo il fantasma dei russi e degli ucraini quale unico esercito nella lotta contro l'invasore tedesco durante la seconda guerra mondiale. Questi due fantasmi, tra molti altri, sono due dei miti chiave per comprendere le relazioni tra la Russia e l'Ucraina nella vecchia storia del cinema sovietico. Per comprendere il valore di essere sentinella del cinema, potremmo prendere come spunto di partenza quel momento in cui un regista lituano - Sergej M. Eizenstein - filmava nel porto ucraino di Odessa gli echi della rivolta di alcuni marinai contro il potere sanguinario dello zar . Quelle immagini hanno dato origine a uno dei grandi monumenti della Storia del cinema mondiale, *La corazzata Potemkim* (1925). In quegli stessi anni un altro regista, Dziga Vertov, nato in una città bielorussa finita per essere annessa alla Polonia, filmava per le strade di Kiev gran parte di una cosciente nuova sinfonia urbana sul potere spettrale del cinema con *L'uomo con la macchina da presa* (1929).

Nello stesso anno, il fratello di Dziga Vertov, Michael Kaufan, che era stato l'operatore de *L'uomo con la macchina da presa*, girava nella campagna ucraina vicino al fiume Dnepr il film *Navesni* (A primavera, 1929). Questo film

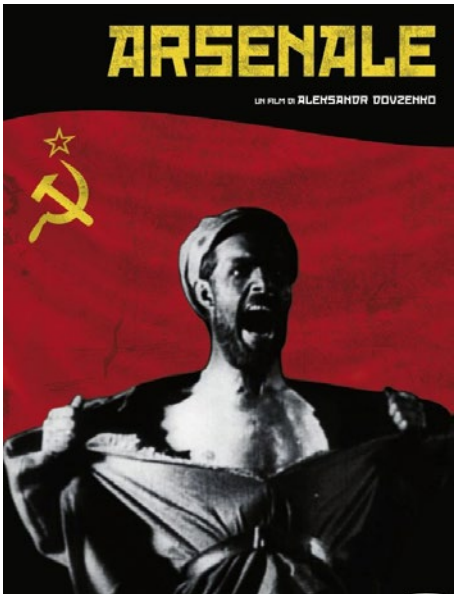
racconta il passaggio dall'inverno alla primavera, descrivendo il disgelo delle acque, l'arrivo della luce e con essa l'emergere di un nuovo mondo segnato dalla crescita industriale e dalla modernizzazione russa. Kaufman volle filmare con questo lavoro un inno al comunismo visto come la nascita sovietica di un'eterna primavera.

Dziga Vertov esplicitò questa idea nel suo primo film sonoro, *Sinfonia del Donbass/Entusiasmo* (1931). L'inverno qui appare simboleggiato dai resti del vecchio mondo, rappresentati dai credenti nelle chiese ortodosse e dagli ubriachi di vodka che scorre nelle loro vene abbrutiti per le strade del Donbass. Ad un certo punto del film si sente un proclama: "Abbasso i campanili". Subito dopo si vedono dei cittadini sovietici buttare giù campanili e saccheggiare chiese, sui cui tetti fanno campeggiare la stella rossa. Nel Donbass, in cui risiede una delle origini dell'attuale conflitto bellico, la popolazione viene spinta a lavorare nelle miniere. Il Donbass rappresenta il cuore della possente industrializzazione della vecchia Unione Sovietica. Il ritmo delle macchine, il fumo dei camini, le trivelle che penetrano nelle miniere creano una nuova sinfonia sonora. Le acciaierie nascono come fossero le nuove cattedrali del comunismo.

In quegli stessi anni in cui l'Internazionale

Comunista ricordava alle Repubbliche che tutte facevano parte del grande progetto dell'Unione Sovietica, Oleksandr Dovzhenko, nato in una piccola città del nord dell'Ucraina, iniziava a girare *Zvenigorá* (1927). Il film era la prima parte di una trilogia sul suo paese, l'Ucraina, completata poi in seguito con *Arsenal* (1928) e *Terra* (1930). *Zvenigorá* è uno strano film che prende la forma di un poema visivo sulla storia mitica dell'Ucraina, dal IX al XX secolo. Il protagonista è un vecchio con molti secoli di età che custodisce le fondamenta di un tesoro nascosto nelle viscere del suo paese.

segue a pag. successiva



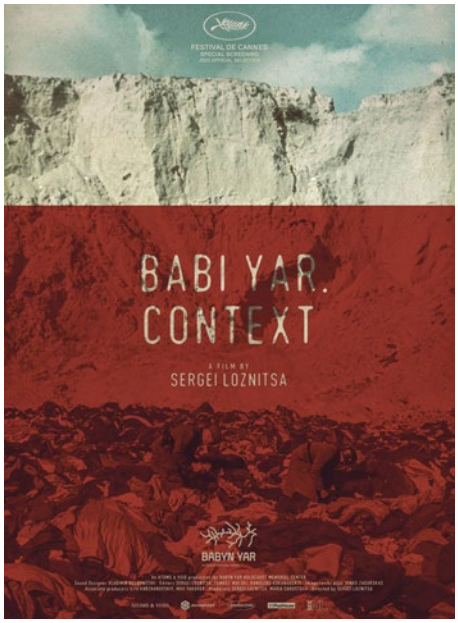
segue da pag. precedente

Il vecchio ci ricorda che l'Ucraina è stata invasa da numerose tribù, a cominciare dai cosacchi e dai polacchi. Dovzhenko gioca con una serie di simbolismi poetici, come la morte incarnata su

un fantasma che incombe sull'intero Paese, un treno che risalta come mezzo di progresso, o di due nipoti del vecchio protagonista millenario in cui uno dei due combatte per la rivoluzione mentre l'altro fugge a Parigi con i bianchi ucraini per diventare lo zimbello della borghesia. In questo curioso universo metaforico, l'Ucraina emerge come uno spazio magmatico unito dalla ricchezza della tradizione e del folklore. La terra viene considerata uno spazio in cui compiere un patto con il progresso industriale della nuova era. *Zvenigorá* infastidì Stalin. Il dittatore proibì la circolazione del film accusandolo di promuovere il nazionalismo borghese. Questa Unione Sovietica armoniosa con le sue repubbliche,

era una chimera. Poco dopo il divieto, Stalin affamò quella popolazione. *Holodomor* è il nome con cui è nota la grande carestia che l'Ucraina visse tra il 1932 e il 1934, quando ben sette milioni di persone morirono di fame a causa delle scelte deliberate di Stalin.

Nel settembre 1941, le truppe naziste entrarono a Kiev con i sovietici che contrattaccando bombardarono della città le postazioni occupate dai tedeschi. Una notte di quel mese, le truppe di occupazione emisero un editto che convocando tutti gli ebrei li obbligava a riunirsi in un crocevia della città con abiti invernali e con i loro propri averi. La minaccia era che per quanti non si fossero presentati all'appuntamento, ci sarebbe stata la fucilazione. Quello stesso giorno circa 33.000 ebrei furono giustiziati dalle SS degli *einzengruppen* nella cava di Babi Yar appena fuori Kiev. Sergei Loznitsa racconta nel film *Babi Yar. Context* (2021) l'origine che portò al gran massacro. Tutto il film viene realizzato a partire da immagini d'archivio, tanto dalle truppe tedesche quanto di quelle sovietiche. Nella prima parte si vede come i cittadini di Kiev preparino le barricate per contrastare l'invasione e armare la resistenza. Le immagini d'archivio provocano la sensazione di un continuo ritorno. Negli ulti-



mi giorni del febbraio 2022 sono stati distribuiti fucili anche a Kiev e sono state erette barricate. Ma stavolta i soldati invasori erano quelli che un tempo combatterono dalla stessa parte contro i tedeschi.

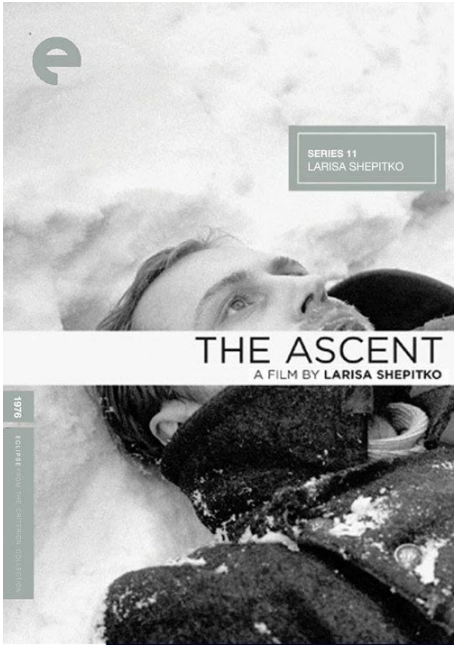
Il mito dell'unità nella lotta contro l'esercito tedesco è presente ne *La ballata del soldato* (1959) di Grigory Chukhrai. Il regista ucraino fece parte dell'Armata Rossa e partecipò alla battaglia di Stalingrado. Il suo film racconta la storia di un soldato al quale per eroismo furono concessi sei giorni di permesso per tornare a casa dalla madre lontanissima. Anche *La ballata del soldato* ha echi dell'eterno ritorno. Il soldato attraversa il paesaggio delle retrovie del fronte con diversi treni e lungo questo percorso incontrava una popolazione fluttuante, intrappolata nei flussi che la guerra generava.

Larissa Shepitko è considerata come una grande

regista dell'Unione Sovietica. Nacque ad Artemovsk (Ucraina), morendo giovane in un incidente stradale. Il suo film *L'ascesa* (1977) filma l'orrore e il tradimento che nascono dalla guerra. Sheptiko mostra i corpi dei soldati sovietici scampati alla morte che strisciano nella neve prima di essere catturati, torturati e impiccati dalle truppe tedesche. Il suo sguardo non è né eroico e né compiacente, utilizza il cinema per denunciare la crudeltà e quel sistema di ferocia che accompagnano tutte le guerre. Per certi aspetti ci racconta anche indirettamente dell'invasione russa dell'Ucraina del 2022.

In questo viaggio nella storia del cinema, forse uno dei film più terrificanti e inquietanti potrebbe essere il documentario *I testimoni di Putin* (2018) diretto da Vitaly Mansky ex direttore di canal Rusia 1, che racconta il periodo della successione a Boris Eltsin e la presa del potere da parte di Vladimir Putin. Alla vigilia del Capodanno del 1999, Eltsin annunciava in televisione che la nuova presidenza della Russia veniva occupata da Vladimir Putin. La Piazza Rossa di Mosca si riempiva di tanta gente per festeggiare il nuovo millennio, mentre Putin in televisione proclamava che: "Gli interessi nazionali

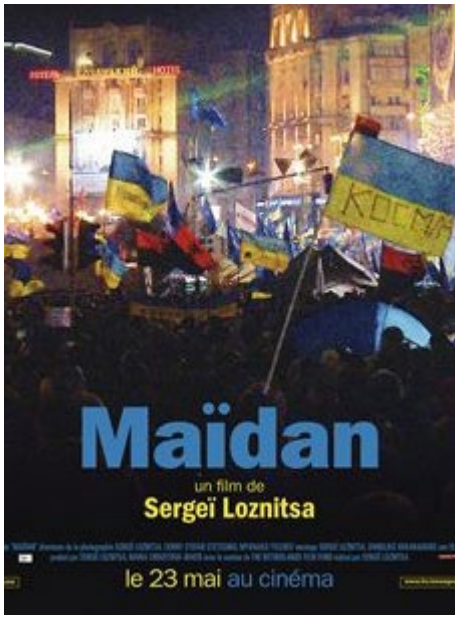
segue a pag. successiva



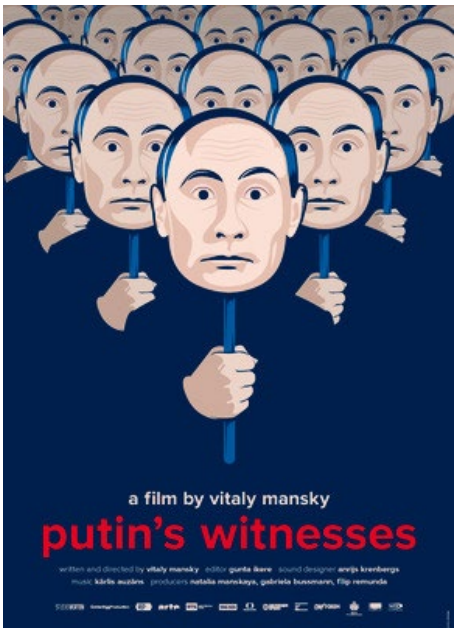
segue da pag. precedente

sono molto più importanti di quelli individuali". Il nuovo millennio nasceva in Russia con una considerazione ambigua, preambolo di un regime autarchico dal destino incerto.

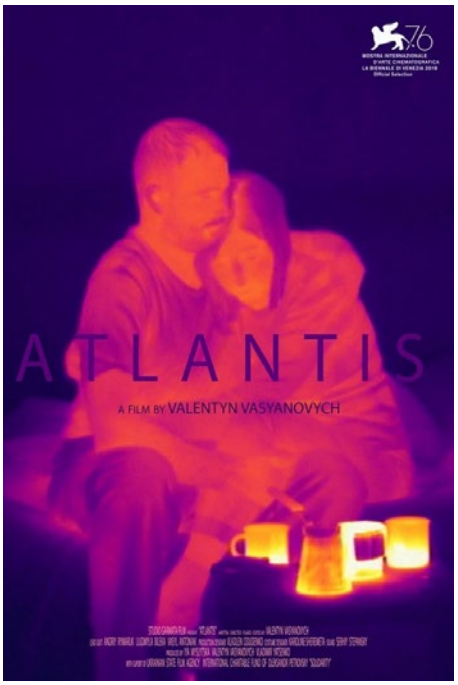
Sergei Loznitsa è stato il regista che ha documentato meglio di altri gli antefatti alla crisi



ucraina. Al Festival di Cannes 2014, il suo documentario *Maidan*, proiettato fuori concorso, ha raccontato di come nel novembre 2013 il popolo ucraino avesse occupato la piazza simbolo dell'indipendenza di Kiev per protestare contro la decisione del loro Primo Ministro di non voler avviare iniziative all'ingresso nella Comunità Europea. I cittadini decretarono uno stato di mobilitazione rivoluzionaria a Maidan, occupando la piazza, protestando, mostrandosi tra loro solidali, fino a che il governo - non tollerando più queste manifestazioni - trasformò quella rivolta pacifica in una grande esplosione di violenza, che in quel febbraio 2014 provocò più di cento morti tra manifestanti e polizia. Loznitsa filmò Maidan



prima dello stato di emergenza, prima della sua pressante attualità, mostrando al mondo in che cosa consisteva la rivoluzione, analizzandone le ragioni e le sue contraddizioni. La sua sfida è stata filmare la rivoluzione con una telecamera ad alta definizione, con inquadrature fisse e una acquisizione rigorosa del sonoro. Questa sfida nasceva in un momento in cui piccole telecamere, telefoni cellulari e iPad davano un'altra immagine degli scontri. Si trattava da par suo di rivendicare il diritto di guardare in profondità rispetto alle superficiali impressioni di quanto accadeva, sapendo bene che la confusione della realtà rende sempre complicato poterla organizzativamente far vedere. Loznitsa porta la sua telecamera dietro le barricate, filma gli scoppi di violenza, cattura la rabbia di un popolo e l'ambiguità politica di una rivoluzione che si conclude con la morte di diversi 'eroi del popolo' trasformati in vittime del potere. L'attuale rivisitazione di Maidan fa sorgere una serie di dubbi sull'im-



magine effettiva delle ragioni della guerra attuale, su ciò che poi ora saranno in grado di fare altri registi di fronte alla guerra. Loznitsa ha girato nel 2018, con una fiction ha prodotto un ritratto suddiviso in dodici episodi riferiti alla situazione determinatasi nelle autoproclamate repubbliche russe del Donbass. La scommessa del regista nel Donbass è stata quella di realizzare una sorta di caleidoscopio immaginario che consentisse di mostrare la situazione di barbarie e crudeltà nel Paese, soprattutto denunciando le vessazioni da parte dell'esercito russo. Nel Donbass la miseria umana è sempre costante e la redenzione non è mai possibile. Nelle ultime scene del film con la sua cinepresa il regista trasforma in una metafinzione le sue riprese, a provare una sorta di fusione tra i due campi del documentario e quello della fiction.

Il conflitto del Donbass è il destino del viaggio che ci propone il regista lituano Sharunas Bartras nel film *Frost* (2016). Nella prima scena di *Frost* vi è l'intreccio di uno strano accordo. Un personaggio sinistro propone a un giovane di fare un viaggio dalla Lituania al Donbass per trasportare aiuti umanitari. Il viaggio del giovane si svolge insieme alla sua compagna. Non sappiamo quale percorso facciano, né cosa li spinga a compiere il viaggio. Ma dopo essersi persi nell'oscurità di una città russa e aver vissuto una strana storia notturna, il film di Bartras inizia a prendere il volo dal momento in cui la coppia arriva sul luogo della guerra, al confine tra Russia e Ucraina. Il giovane cerca di capire le ragioni della guerra entrando lentamente nel cuore della tragedia. I due giovani attraversano diversi checkpoint, parlano con i soldati che difendono la loro patria e, perplessi, si rinchiudono in uno sconforto interiore.

Al Festival di Venezia del 2019 fu proiettato *Atlantis* di Valentyn Vasyanovych, un film ucraino distopico. L'azione del film si svolge nel 2025 dopo l'invasione russa dell'Ucraina. Sergey, un ex soldato ucraino affetto da sindrome post-traumatica, ha difficoltà ad adattarsi alla sua nuova realtà: vive una vita sconvolta in una terra distrutta. Quando la fonderia do-

ve lavora chiude i battenti, trova un modo inaspettato per superare il suo dolore unendosi al lavoro dei "Tulipani neri", un gruppo dedito alla riesumazione dei cadaveri che la guerra con la Russia aveva dimenticato. In questo compito il nostro protagonista comincia a capire che forse un futuro migliore poteva essere possibile. Disgraziatamente però la distopia è distopia.

Le diverse Storie del cinema ucraino non sono parte di un passato ma bensì di un eterno ritorno, e la guerra non è un frastuono lontano. *"War, children, it's just a shot away. It's* just a shot away... – La guerra bambini, è solo un colpo lontano. Solo un colpo lontano...", cantavano i Rolling Stones. La canzone si intitolava *Gimme Shelter*, Dammi riparo.

Àngel Quintana

Traduzione dalla spagnolo di Marco Asunis

Aprile il più crudele dei mesi

Natalino Piras

Era tempo di molte guerre civili quando poetavo operaio. Avevo il cuore gonfio di presagi al tempo dei moti di piazza che le bombe, le impunite stragi fasciste alias di Stato dilaniavano, frantumavano, ci rendevano sconfitti. D'aprile, a sequestro Moro in corso, ricordo che stavo in cima a una rocca che affondava nel *burgu*, acque scuro-lucenti. Mi vennero alla mente questi versi:

«Invece eri come me
di giovedì santo
riflesso nello specchio terso del fiume
non ancora ingrossato
dalle piogge di primavera
lautaro uccello rosso
che mai potrà mai volare».

Quel «lautaro uccello rosso» si riferiva a un film che ho sempre amato, per la trama, per le musiche, per le canzoni tzigane, con l'innalzarsi del suono dei violini, per il fatto che nella Bessarabia, una parte dell'Ucraina ora martoriata viva e dilaniata dall'ingiusta guerra di Putin, lui, Toma Alistar (Sergei Lunchevici), musicista girovago, cerca continuamente lei, la bella zingara Leanca (Galina Vodniaţkaia) destinata ad andare in sposa a un ricco zingaro ungherese. La ritrova e la riperde in un continuo inseguirsi oltre tutti i confini geografici, oltre tutte le crudeltà del tempo. Il film, che somigliò per la sua «feroce bellezza», per lo spirito vagabondo dei personaggi, per afflato narrativo, per le corse nel verde di prati e di foreste, per l' attraversamento di luoghi orientali, i suk di Istanbul e di Damasco, al romanzo *Kyra Kyralina* (1923) del rumeno apolide Panaït Istrati riflesso nel protagonista Adrian, è *I lautari* (*Lăutarii*, 1972), di produzione sovietica, del moldavo Emil Loteanu.

Poi, quando continuavo a poetare operaio nella disillusione di molte sconfitte, quando chiudevano le fabbriche-cattedrali del deserto, ad aprile fu il venerdì santo a fare da tema dominante. Un tempo feroce come quello del film *Quel lungo venerdì santo* (*The Long Good Friday*, 1980) di John Mackenzie: in una cupa Dublino devastata da tanta guerra civile, Bob Hoskins nella parte di un boss mafioso, crudele e pieno di ridicolo, impatta, e sarà la sua fine, con l' IRA.

Quel film lo mettevo in epilogo al poetare operaio che si faceva romanzo e trovavo somiglianze tra i personaggi che mi venivano incontro, che tornavano alla memoria, che erano là presenti. Come Gianna Iudith. «La voce di Gianna Iudith ritrovata era di *attitu*, quello delle prefiche tradizionali che hanno funzione di Parche. Quanto lontana quella voce da quando, nello splendore della giovinezza, Gianna Iudith cantava per me il famoso pezzo di Guccini: *Venerdì santo prima di sera c'era l'odore di primavera*. Fino a quando non ci fu l'abbandono, separati nel tempo freddo di aprile dal subentrare delle guerre civili nella nostra storia d'amore. *Lukente veranu*, rilucente primavera fu Gianna Iudith. Anni e anni dopo quel crudele aprile del distacco, vennero a dirmi che a Gianna Iudith avevano ucciso il figlio e lei non smetteva di piangere. Dovevo riuscire a andare a trovarla, in nome di quando fummo insieme ragazzi. Ci riuscii un giorno di Venerdì Santo di uno di questi terribili anni, i nostri ieri che scontiamo nell'oggi».

Il passaggio di Tomas Eliot «Aprile è il più crudele di tutti i mesi, genera lillà dalla terra morta, mescola memoria e desiderio, desta radici sopite con pioggia di primavera. L'inverno ci tenne al caldo, coprendo la terra di neve immemore» in *The Waste Land*, pubblicato cento anni fa, trova riscontro anche in un detto popolare che in sardo suona «*Aprile a' mortu sa mama a frittu*», Aprile ha ucciso la madre per il freddo.

Questo freddo, così forte – io lo ho conosciuto e lo conosco e posso testimoniare che davvero l'acqua di aprile è irruenta così calma e di forte gelo – torna adesso, in questa devastante guerra che a febbraio Putin ha scatenato in Ucraina. La guerra in Ucraina è di proporzioni bibliche come esodo e terrore, un continuo di distruzione, fumo e macerie, i morti che non smettono, a migliaia le vittime civili, tutto in diretta tra inviati che là cadono e altri volenterosi che vanno ai cumuli, nel fumo e con le sirene che lacerano l'aria. Le strade, quel che ne rimane, sono sbarrate, cavalli di Frisia che sembrano uscire da una ripetizione d'inferni. E il freddo, il freddo, sembra davvero uscire dagli schermi e pervadere pure le nostre ossa. Si va alle barricate ma bisogna essere molto attenzionati, fare uso massimo della prudenza, perché i soldati, armatissimi, possono scambiarti per nemico, spia, un pericoloso elemento. Sparano subito.

Il freddo! il freddo! come *The Horror*! *The Horror*!

Tomas Eliot voleva dare questo nome al poemetto invece che *The Waste Land*, paesaggio guasto, dalla parola medievale *gaste* a dire di *dark ages*, tempi bui dominati dalla desolazione che la fame, la peste, la carestia e la guerra rendono paesaggio perenne.

Il paesaggio di Tomas Eliot io lo chiamo *campo brujo*, l'aggettivo ripreso da *brujas*, le streghe messe al rogo al tempo, Medioevo infinito e replicante ancor oggi, che Mastru Juanne, nome apotropaico per dire la fame, imperversa.

«Mastru Juanne fa suo il tempo della guerra perché della guerra è insieme padre e figlio, madre vera e matrigna. Il nome della fame suona aspro dovunque e dappertutto dilania i visceri. Produce suono di pietra, di campagna devastata, di campo mietuto dai corvi, giallo degradante al nero dove avanza la signora con la falce. Costei miete dopo che si è già spigolato. Persino gli uccelli neri che a nugoli calano sui campi devastati hanno paura di lei.

In tempo di guerra la fame avanza con il passo della morte. La chiamano pure carestia. Non ha riguardo dei vecchi, dei bambini, delle signore in età e delle fanciulle in fiore.

La fame in tempo di guerra, dice il poeta Patrick Kavanagh, "è lo Spirito Santo che si impossessa della follia dei campi". Tutti cantano inni di fame sino a che le voci reggono, sino a quando non crollano i corpi. Allora, prima ancora che arrivi la signora con la falce a terminare l'opera, ubriachi d'inedia, ciascuno dei condannati a morire di fame si mette a visionare. Ciascuno ha una storia terribile da raccontare».

Tomas Eliot non dette al poemetto il nome *The Horror*! *The Horror*!, il grido di Kurtz nel finale di *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899) di Joseph Conrad perché dissuaso da Ezra Pound, che lui chiamava «il miglior fabbro», appunto l'homo faber del Medioevo della luce e del buio, perché Pound detestava Conrad.

Eppure il grido di Kurtz morente, una feroce agonia, lui dominus assoluto, sanguinario, folle e lucido dio per tanti succubi che alimentano

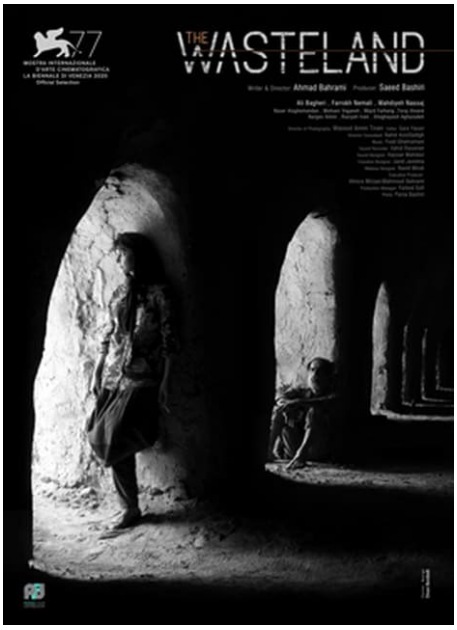
segue a pag. successiva

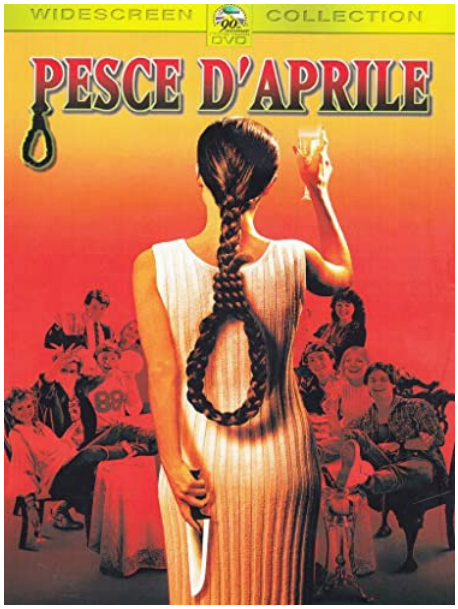
segue da pag. precedente

"Cuore di tenebra" (in inglese Heart of Darkness) un racconto di Joseph Conrad

l'orrore del paesaggio guasto, è l'esplicazione più forte di aprile come il più crudele dei mesi. Lo rivela *Apocalypse Now* (1979) il film di Francis Ford Coppola che adatta alla devastante guerra in Vietnam degli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso quanto è l'orrore del colonialismo europeo di fine Ottocento in Africa, il Congo, il territorio e il fiume navigato da Marlowe, «arteria scintillante nel cuore del mondo» come il Mekong asiatico, dall'Indocina alla Cambogia, risalito dal capitano Willard che deve mettere fine al potere di Kurtz reso folle dalla guerra, autoproclamatosi signore assoluto della guerra.
Marlon Brando, immenso, è Kurtz. Lo stesso personaggio in un adattamento cinematografico più fedele al testo di Conrad, *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1994) di Nicolas Roeg, lo fa John Malkovich.
Riprendo anch'io la trama di Conard e di Coppola nel racconto *Istefane Dorveni*, 13 puntate in **Diari di Cineclub Radio**. Al tempo dei Giudici, nel Medioevo dei Sardi, il capitano Istefane Dorveni, comandante un equipaggio di dannati, risale il Tirso sino alle sue sorgenti dove Kurtz, già capitano di ventura per gli Arborea, ha fondato, reso folle dalla guerra, una repubblica di sangue.
Kurtz è l'archetipo assoluto di Putin.
C'è pure un *The Waste Land* (2020) dell'iraniano Ahmad Bahrami, interpretato da Ali Bagheri, Farrokh Nemati, Majid Farhang, Mahdieh Nassaj, Touraj Alvand.
Il luogo di narrazione è una fabbrica di mattoni dove lavorano famiglie di diverse etnie. Sino a che questa fabbrica, la lavorazione è fatta in maniera tradizionale, è costretta a chiudere per l'avanzare del paesaggio guasto. Il quarantenne Lotfollah, supervisore della struttura antica, mediatore tra le esigenze dei lavoratori e padroni della fabbrica, è come Toma Alistar, come Adrian, come Marlow, come il capitano Willard, come Istefane Dorveni. Pensa come salvare dal paesaggio guasto e da quell'orrore a bassa identità, Sarvar, la donna di cui è innamorato da molto tempo.
Altri film del più crudele dei mesi sono *Pesce d'aprile* (*April Fool's Day*, 1986), horror diretto da Fred Walton e *Un incantevole aprile* (*Enchanted April*, 1991) di Mike Newell: tratto dal romanzo omonimo (1922) di Elizabeth von Arnim dice di quattro signore londinesi che lasciano la loro piovosa città per trascorrere un periodo di vacanza sulla Riviera di Levante.
Aprile (1998) di Nanni Moretti è la cronaca mediata sull'avvento, 1994, di Berlusconi al potere come catastrofe. Berlusconi è amico di Putin, suo mentore e compare nell'infamia. È questo mettere insieme mostri e orchi per il tempo dell'orco, l'insania del potere, che continua a far sentire aprile come il tempo del freddo e dell'orrore per antonomasia.

Natalino Piras





Pasolini e la scuoletta di Ciampino - memorie che continuano ad affiorare...

"Il rapporto fra maestro e scolaro è un rapporto attivo, di relazioni reciproche e pertanto ogni maestro è sempre scolaro e ogni scolaro maestro" - Pier Paolo Pasolini, "Diario di un insegnante"

Enzo Lavagnini

La "scuoletta" di Ciampino, dove Pasolini insegnò dal 1951 al 1955, da scoperta "curiosa" si sta ormai rivelando definitivamente, e sempre più, come parte originale dell' esperienza pedagogica di Pasolini; esperienza questa, fervida, feconda ed integrante, della stessa, assai investigata, multiforme espressività - dal cinema, alla poesia, alla prosa- dell'intellettuale tra i più autorevoli ed amati del 900 italiano.

Giusto a proposito di Ciampino, troviamo queste significative righe di Maria Serena Masciullo, esposte in "Pasolini, dolce pedagogo" (*Treccani, Lingua Italiana*): "Figlio di un'insegnante e di un militare di fanteria, due figure professionali "largamente coinvolte nella formazione dell'individuo e della collettività" (Enzo Golino, cit.), Pasolini si trova, sin da giovane, negli anni della crisi morale e bellica, investito del ruolo di maestro. Pur avendo dedicato solo alcuni anni all'insegnamento, dimostrò per tutta la vita l'attaccamento a questa funzione civile, espletandola sotto diverse forme: articoli, poesie, film, romanzi. Tutta la sua opera è pervasa da un intento pedagogico e didascalico, in quanto l'uomo dal multiforme ingegno qual era Pasolini interpretò in chiave educativa il suo intero percorso professionale permeandolo con la passione. Questo atteggiamento maturò nella diretta esperienza di insegnante a Versuta, a Valvasone (sezione staccata delle scuole medie di Pordenone) e infine, nel 1950, nella scuola media "Francesco Petrarca" di Ciampino, alle porte di Roma".

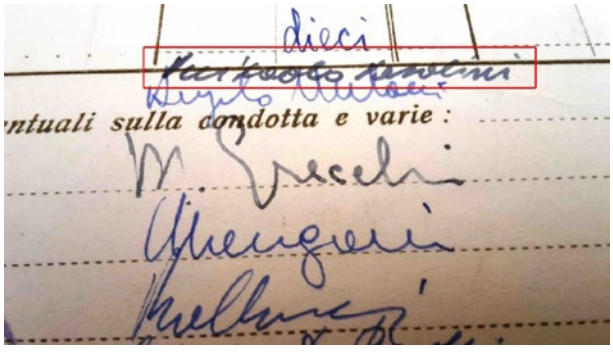
Questo "infine" va precisato. Non si tratta di un dato liminare, o di una "tappa", quanto piuttosto di un "traguardo", rispetto ad un metodo; tra l'altro, quella di Ciampino è l'unica esperienza diretta di insegnamento di Pasolini a Roma. Quindi, in fin dei conti, (e come potrebbe essere diversamente?) per certo soggiogata dalla bellezza e dalla vitalità romana, fuori dalle aule di ogni tipo.

Pasolini e i suoi allievi di Ciampino

Concludiamo la citazione di Maria Serena Masciullo: "Della sua giovanile esperienza didattica e dell'ideale pedagogico, Pasolini parla in quattro articoli giovanili usciti su "Il Mattino del Popolo" tra il 1947 e il 1948: *Scolari e libri di testo, Scuola senza feticci, Dal diario di un insegnante, Poesia nella scuola*. È il 1944 quando viene chiamato per la prima volta "maestro". Sono i mesi in cui i bombardamenti cercano di distruggere la linea ferroviaria che passa da Casarsa. Pasolini, la madre e il fratello Guido sono costretti a fuggire per rifugiarsi a pochi chilometri da lì, a Versuta, in una stanza del casolare della famiglia Bazzana".

Testimonianze sui procedimenti didattici, e sull'insegnamento umano, continuano ad arrivarci ancora da dichiarazioni di ex allievi, tirate fuori dai loro cassetti dei ricordi in occasione di questi celebrati (a ragione) 100 anni. Fonte: Silvia Mari, Agenzia DIRE:

Il timbro della scuola "Petrarca" di Ciampino dove ha insegnato Pasolini



Dall'Archivio Pasolini Ciampino-Roma: la firma di PPP su un registro della scuola Petrarca

Franco Avaltroni, che vive ancora a Ciampino, racconta alla Dire quei mesi in cui ebbe come supplente Pasolini nella scuola media parificata 'Francesco Petrarca' di Ciampino, alle porte di Roma, che oggi non esiste più e mostra con orgoglio lo scudetto della squadra di calcio della scuola in cui anche l'insegnante Pasolini giocò diverse partite.

Prendeva i mezzi per arrivare a Ciampino. "Allora non era famoso- ricorda Laura Bonifaci, che vive a due passi dalla scuola ed è stata sua allieva per tutti gli anni delle medie- era fuggito dal proprio paese con la mamma. Hanno fatto la fame, all'inizio erano ospiti di parenti a Roma". Apre le porte della sua casa e mostra con orgoglio quel libricino della Sirenetta di Andersen con una dedica scritta per lei da Pasolini nel 1953 e che conserva con cura insieme al quaderno nero delle poesie e dei dettati. "Faceva delle gare scolastiche- racconta- e ci dava dei premi, comprava dei libricini della Bur, come questo".

"Era sempre vestito molto pulito, ordinatissimo, con la sua cartella con i fogli delle lezioni, la scrittura sottile. Era una persona molto seria,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

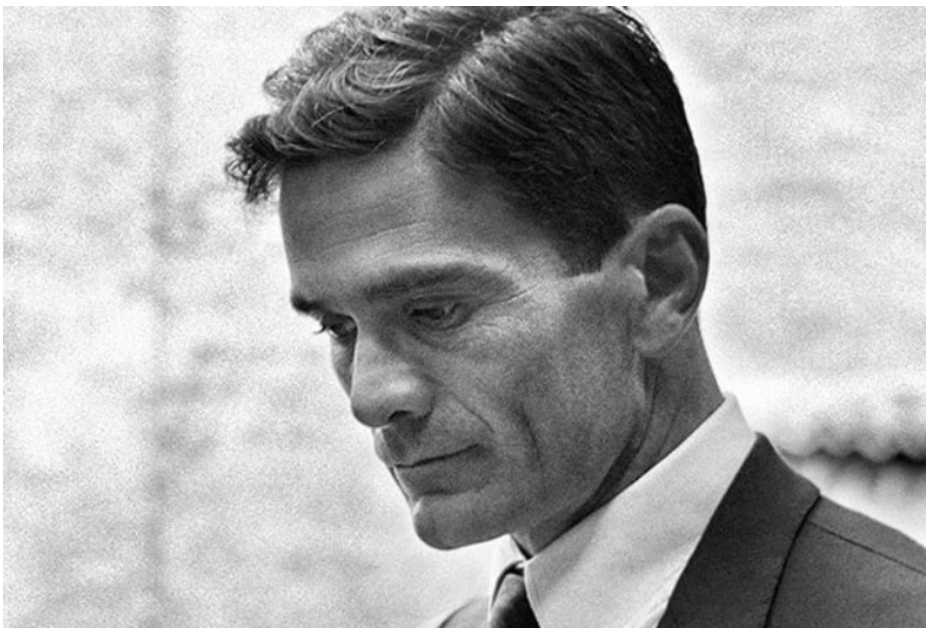
dolce, amabile, aveva quel modo di parlare, quell'accento... E ci faceva sentire grandi– continua ancora Laura nel suo racconto- ci dava importanza, teneva una lezione socratica, tutta costruita sul dialogo. Facevamo latino. Abbiamo studiato Dante, la poesia del '900, Ungaretti, Saba, Palazzeschi, autori che non ho più studiato nemmeno al liceo. Pascoli anche, Carducci invece non gli piaceva molto. Quando andò via l' ultimo trimestre stava scrivendo 'Ragazzi di vita' per partecipare al Premio Strega e restammo molto addolorati tutti quanti".

Anche Elide Di Giulio, che oggi vive ad Ostia e non ha più incontrato gli studenti di Ciampino, ha frequentato la terza media con Pasolini, e ricorda con rammarico di non averlo più visto: "Era molto severo con i maschi, ma con noi ragazze era più dolce. Mi chiamava Elide con l'accento sulla I, diceva che si pronunciava così". Della morte Elide viene a sapere, come tutti, dalla televisione e resta sconvolta: "Per me era una persona educatissima, di buon senso e tutte le cose venute fuori credo siano state per la cattiveria e l'invidia di chi gli stava intorno. Per noi ragazzi era uno di famiglia, anche se sapevamo che era già sulla strada di diventare famoso".

Memorie che riaffiorano, ancora oggi. Un luogo magico, una scuoletta con un protagonista assoluto in grado di interessarli come, peraltro, qualunque insegnante dovrebbe saper fare. Una tregua, un bagliore in questa periferia di Roma; un piccolo miracolo che li ha tenuti uniti e fatti crescere, con idee diverse, le loro idee, ma consapevoli della comune matrice.

Come ha detto il presidente Mattarella a proposito di Pasolini: "Gli è appartenuta la dimensione dell'impegno civile dell'intellettuale, a servizio della società". La scuola, nei diversi luoghi ove Pasolini ha fatto il professore, ha fatto parte di questo impegno civile.

Enzo Lavagnini



Mi alzo alle sette, vado a Ciampino!

La prima casa dove ha abitato Pasolini è a Rebibbia, in via Giovanni Tagliere 5. Tra quelle mura sono nati i 'Ragazzi di vita' (1955) scritto mentre attraversava Roma per recarsi a Ciampino. Così descriveva Pasolini la sua prima abitazione: "Abitammo in una casa senza tetto e senza intonaco, una casa di poveri, all'estrema periferia, vicino a un carcere. C'era un palmo di polvere d'estate, e la palude d'inverno. Ma era l'Italia, l'Italia nuda e formicolante, coi suoi ragazzi, le sue donne, i suoi "odori di gelsomini e povere minestre", i tramonti sui campi dell'Aniene, i mucchi di spazzature: e, quanto a me, i miei sogni integri di poesia".

In un villino a due piani che costituiva l'unica scuola media di Ciampino, allora frazione di Marino Laziale, ora comune e al posto del villino una palazzina condominiale, proprio Pasolini si trovò ad insegnare lettere. A chiamarlo a lavorare nell'unica scuola media del paese fu il poeta abruzzese Vittorio Clemente (all'epoca ispettore scolastico), che caldeggiò il suo nome. La gratitudine di Pasolini per il poeta abruzzese è espressa nelle righe scritte in "Ritratti su misura di scrittori italiani" (a cura di Elio Filippo Acrocca, Sodalizio del Libro, 1960): «Nei primi mesi del 1950 ero a Roma con mia madre. Ero disoccupato, ridotto in condizioni di vera disperazione: avrei potuto anche morirne. Poi, con l'aiuto del poeta in dialetto abruzzese Vittorio Clemente trovai un posto di insegnante in una scuola privata di Ciampino, a venticinquemila lire al mese».

Nell'ottobre del 2019, per iniziativa di Nicola Viceconti e Patrizia Gradito, (**Diari di Cineclub** media partner) è stata affisssa la targa a memoria permanente al civico 21 di Via Principessa Pignatelli, dove tra il 1951 e il 1954 Pasolini ha insegnato. Tra i suoi allievi, Vincenzo Cerami, il futuro scrittore, poi diventato suo grande amico, che lo ebbe per i tre anni delle scuole medie come professore di letteratura.

A Ciampino ora c'è l'Archivio Pier Paolo Pasolini Ciampino – Roma che ha sede presso la Biblioteca comunale Pier Paolo Pasolini di Via 4 Novembre (Tel. 06.7911619 - Email: archiviopasolini@comune.ciampino.roma.it) con queste competenze:

Istituito dal Comune di Ciampino nel marzo 2015, l'Archivio Pasolini di Ciampino, si occupa stabilmente di ricercare e conservare le memorie locali e della fascia delle borgate romane riferite a Pasolini e ai suoi anni, con l'intento di sviluppare l'acquisizione di un'aggiornata ed esaustiva bibliografia, seguire tesi di laurea ed organizzare occasioni di approfondimento ed eventi, anche in collaborazione con enti pubblici ed istituzioni universitarie. Ospita (da luglio 2016) un "Fondo Claudio Caligari", donazione della casa di produzione Kimera di Roma, in via di catalogazione.

DdC

Roma, Rebibbia, via Giovanni Tagliere 5 , la prima casa di Pasolini

Ciampino, ottobre 2019, affisssa la targa a memoria permanente al civico 21 di Via Principessa Pignatelli, dove tra il 1951 e il 1954 Pasolini ha insegnato lettere

“Uccellacci e uccellini” (2022) tecnica mista di Giampiero Bazzu - Pasolini100 | 2022 | DdC

Mostre

Silentium: oltre in Vangelo secondo Matteo

La mostra per il centenario pasoliniano a Roma, si è svolta dal 5 al 27 marzo 2022, chiesa rettoria di S.Andrea al Celio di Roma a cura di Marina Sonzini e Sara Bargiacchi

Marina Sonzini

Questa mostra nasce dalla passione e dalla volontà di continuare a raccontare Pasolini affinché il suo messaggio, così straordinariamente attuale, possa servire come stimolo di riflessione. Ideata, realizzata e finanziata interamente da iniziativa privata e completamente gratuita.

La mostra è concepita come un percorso e un racconto che mette a confronto il film *Il Vangelo secondo Matteo* e una serie di cimeli dell'epoca, con opere d'arte che mostrano come giovani artisti hanno immaginato e ritratto Pasolini, e come l'arte contemporanea abbia rappresentato la parabola del Gesù fattosi uomo, morto sulla croce e risorto, utilizzando tecniche che sono al tempo stesso antiche, attuali e universali, per raccontare la "storia delle storie".

Le ambrotipie (wet plate collodion) del ciclo sacro di Danilo Mauro Malatesta, realizzate tra il 2017 e il 2019, si trovano nell'oratorio di Santa Silvia al Celio in esposizione permanente e dialogano con la sacralità di questo luogo straordinario da circa tre anni. Nel pensare ad una mostra per il centenario pasoliniano, abbiamo voluto partire da qui: da come oggi un artista possa inventare una nuova lingua fatta di luce e trasparenze per raccontare la storia del Cristo fattosi uomo.

Malatesta l'ha raccontata dapprima con la Sindone di Vetro (esposta al Museo di Torino nel 2017), poi con le Schegge Mistiche ed infine con De secunda Pietate, dove non solo l'inversione dei ruoli ma soprattutto il gesto di amore e perdono sintetizzano in maniera poetica e simbolica (nel monogramma mariano) il senso ultimo del Vangelo di Matteo.

Pasolini scelse Matteo, tra i quattro vangeli canonici, perché è quello che più di tutti racconta il Gesù umano, la portata rivoluzionaria del suo messaggio, che Pasolini legge naturalmente in chiave sociale e politica, ma in cui ravvede anche l'eternità e l'universalità del mito. E novello Omero, usa la poesia, questa volta delle immagini, per trasmettere l'emozione che a lui, ateo e marxista, questo testo aveva scatenato.

Il racconto parte quindi dalla De secunda Pietate di Malatesta, che abbiamo commentato con un disegno di Francesco Tonarini che reca una frase del Testamento di Tito, tratta dell'altro grande vangelo del Novecento italiano, la Buona Novella di Fabrizio De André, che al ladrone buono crocefisso accanto a Gesù fa dire *"Nella pietà che non cede al rancore, madre ho imparato l'amore"*.

E così inizia il racconto, con tre locandine dell'epoca, in calce alle quali Pasolini volle la frase *"Il film che tutto il mondo vedrà fino alla fine del mondo"*. Qui raccontiamo come nacque l'idea del film sul Vangelo: Assisi, il Papa Buono, un Pasolini messo in croce da un processo (l'ennesimo e certo non l'ultimo) durissimo contro *La Ricotta* e quella lettura sacra che lo scuote.

E prima delle locandine un disegno di Tonarini dal titolo "Quien Sabe", "Chissà": la domanda delle domande, anche per un ateo, anzi forse soprattutto per un ateo. E lo straccetto rosso, quello delle Ceneri di Gramsci, "come quello arrotolato al collo dei partigiani".

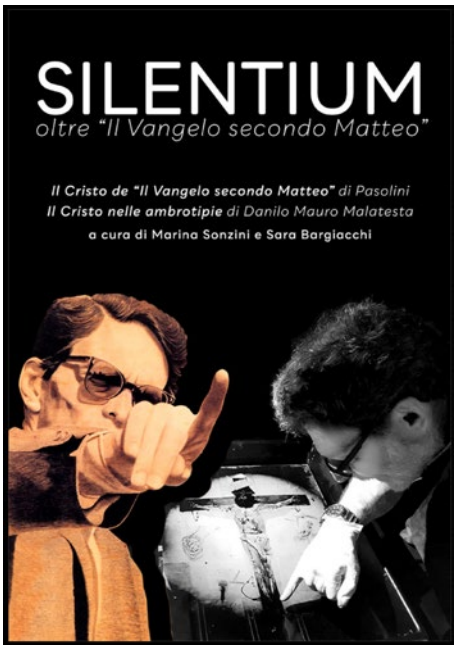
Poi passiamo a raccontare i mezzi tecnici: il banco ottico Tailboard del 1890 con cui Malatesta ha realizzato le sue ambotipie (unico mezzo che consente di ricavare un vetro che è al tempo stesso negativo e positivo) e la macchina da presa Arriflex con cui Pasolini ha girato i suoi primi film. Raccontiamo di come dalla tecnica di *Accattone* e *Mamma Roma* si passa al film di poesia, fatto di sguardi e di luce. Lo raccontiamo commentando due opere iper-realiste a matita di David Parenti e dinanzi alla terza "Ho incontrato Cristo, l'ho rappresentato", raccontiamo di come Pasolini e Irazoqui si siano conosciuti. Il giovane studente antifranchista dal volto bizantino che lottava per la libertà che impersonerà il Gesù venuto a riscattare gli ultimi.

La sezione successiva mostra le foto scattate a Matera nel 1964: quelle del backstage, di Domenico Notarangelo e le foto di scena di Angelo Novi. Raccontiamo gli aneddoti della ricerca delle comparse, dei tanti intellettuali che recitarono nel film, e naturalmente della straordinaria figura di Susanna Colussi sotto la croce. Susanna raccontata anche in una scena domestica in una foto inedita di Federico Garolla.

Mettiamo quindi a confronto la crocefissione sul golgota materano con quella rappresentata nelle Schegge Mistiche di Malatesta, vetri spaccati dalla mano dell'artista di fronte all'inenarrabilità del dolore che vi viene rappresentato.

Poi si entra in camera oscura e la fotografia diventa protagonista assoluta. Spieghiamo

segue a pag. successiva



Danilo Mauro Malatesta "Triclinium Pauperum "(dettaglio)

Danilo Mauro Malatesta "Scheggia Mistica"

Danilo Mauro Malatesta "De secunda Pietate"

segue da pag. precedente

come l'ambrotipia abbia inizialmente reso visibile il volto di Gesù impresso sulla Sacra Sindone e mostriamo l'imponente Sindone di Vetro di Malatesta e la sua stampa a contatto, positiva, quindi, incorniciata con tavole della Palestina. Poi raccontiamo come anche nelle immagini a volte avvengano cose difficilmente spiegabili, come un profilo del Gesù malatestiano che emerge, perfettamente a fuoco, in una lastra di vetro totalmente sfocata, quasi identico al profilo di Irazoqui-Gesù durante la Via Crucis a Matera, 50 anni prima. Infine lo sguardo di Pasolini. Fisso, intenso, potente, nella emozionante "Con Te – contro di TE II" di David Parenti, opera tra le più belle del ciclo intitolato appunto "Con la forza dello sguardo".

Proseguiamo il racconto con la musica: i quattro artisti che hanno dedicato una canzone a Pasolini (De André, De Gregori, Califano e Remo Anzovino/Giuliano Sangiorgi /Mauro Ermanno Giovanardi) e torniamo alla Buona Novella di Faber, quella del 1970 e alla sua traduzione in dialetto siciliano, cantata da voci femminili, di Francesco Giunta curata da Edoardo De Angelis.

Il racconto arriva al 2015, quando il grande artista Ernest Pignon-Ernest realizza, a 40 anni dalla morte di Pasolini, i celebri murales in cui il poeta porta in braccio il suo corpo senza vita, straziato all'Idroscalo. Murales purtroppo vandalizzati negli anni e ovviamente non trasportabili in mostra; abbiamo quindi simbolicamente ricreato un muro, utilizzando ancora una volta l'arte: un quadro di Gorica Jeremic dal titolo "Just a Wall" a fare da sfondo e un disegno di Francesco Tonarini in omaggio a Pignon-Ernest. Accanto, altri due ritratti di Pasolini su carta eseguiti dallo stesso Tonarini. Su uno di essi la frase *"La mia vita ha disceso una china e la mia storia un'altra, al suo confine"*.

Sempre nel 2015, un giovane studente, Simone Isola, si accinge a scrivere una tesi su Alfredo Bini e ne legge la storia: una storia davvero da film…Si mette in contatto (come abbiamo fatto noi) con Giuseppe Simonelli, erede e curatore dall'archivio Bini e il film nasce davvero: *L'ospite inatteso*, Nastro d'Argento, seguìto dal libro "Hotel Pasolini". Raccontiamo quindi la storia straordinaria di Alfredo Bini, produttore dei film di Pasolini da *Accattone* a *Edipo Re* e dei suoi ultimi 10 anni, tra Montalto di Castro e Tarquinia.

Scorriamo poi una serie di film e di libri che vanno dalle prime edizioni Garzanti delle poesie di Pasolini alle raccolte di poesie dialettali romanesche con Mario Dell'Arco e Sciascia, fino a Empirismo ermetico. Poi Monteverde, nel libro di Luciana Capitolo che vive nella casa ove abitarono Pasolini e i Bertolucci, e nel film *Un intellettuale in borgata* di Enzo De Camillis, che tutt'ora ha lo studio tra i grattacieli di Donna Olimpia. Poi i film spagnoli di Hillari Pellicé e Miguel Angelo Barroso, quelli italiani (*Macchinazione*, dello stesso David Grieco che in *Ladro di Anime* racconta la storia di Domenico Notarangelo). Poi i testi sull'omicidio Pasolini: i preziosi libri di inchiesta di Simona Zecchi, Morando su Cefis, e ovviamente il discusso *Petrolio*. Poi Claudia Calabrese sulla musica nei film di Pasolini, Padre V. Fantuzzi, il Tutto Pasolini ed. Gremese, e poi ancora i cataloghi d'arte, da quelli delle opere di David Parenti alle Folgorazioni figurative in mostra a Bologna. E poi lo straordinario libro illustrato di Giuseppe Palumbo "Pasolini 1964", per finire con "Pasolini Matera", i ricordi di Mimì Notarangelo ristampati in occasione della nostra mostra.

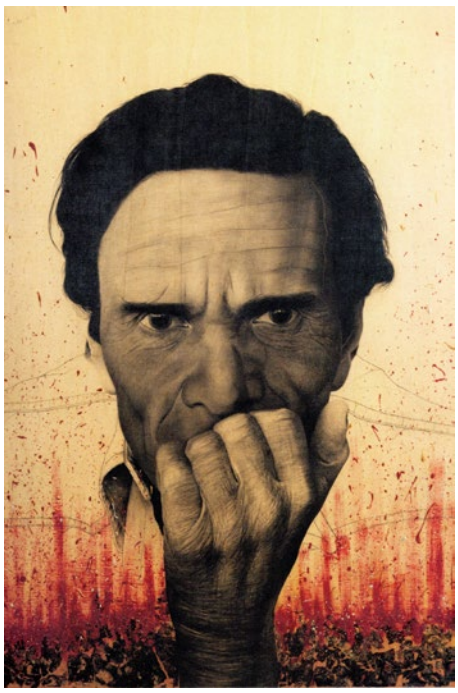
Chiudiamo col Triclinium Pauperum, prima nella imponente e poetica foto di Danilo Malatesta (realizzata in pellicola e stampata in scala 1:1), poi visitando l'oratorio ove questo tavolo di marmo si trova da 1500 anni. E qui la storia del V sec d.C. ci riporta all'oggi: al senso dell'attenzione agli ultimi, della condivisione, all'angelo che appare alla tavola di chi dona ai poveri e ai bisognosi, alla visione dell'arcangelo Michele che annuncia a Papa Gregorio la fine della peste. Questo chiude il nostro racconto, riportandoci alla predicazione di quel Gesù che Pasolini avrebbe voluto parlasse ai cristiani di tutto il mondo, che fu proiettato nella Cattedrale di Notre Dame e per i Padri Conciliari, che parlò agli ultimi che vivevano tra i Sassi come all'umanità di duemila anni prima, e che parla ancora a noi oggi: magia del cinema di poesia e lascito incommensurabile di questo cineasta straordinario.

Marina Sonzini

Foto di scena di Angelo Novi, Matera 1964

55 anni, manager nel settore automotive, si occupa di cultura a tutto campo. Collezionista d'arte, mecenate, organizzatrice di eventi sempre gratuiti e volti a diffondere la cultura sul territorio: presentazioni di libri, teatro, mostre, conferenze, concerti, produzioni musicali. Appassionata lettrice, ha scritto numerose prefazioni a libri, sollogi poetiche, cataloghi di mostre e commenti critici a opere d'arte.

segue a pag. successiva



David Parenti "Con te Contro di te II"

Francesco Tonarini "Pa'"

Francesco Tonarini "Quien Sabe"

segue da pag. precedente

Foto di Domenico Notarangelo, Matera 1964

David Parenti “Luce dentro luce verso una eternità immaginifica”

David Parenti “Ho trovato Cristo - l’ho rappresentato”

Francesco Tonarini “Omaggio a Ernest Pignon Ernest”

Effetti di contro-figurazione. Le parole nell'esperienza poietica di Pier Paolo Pasolini

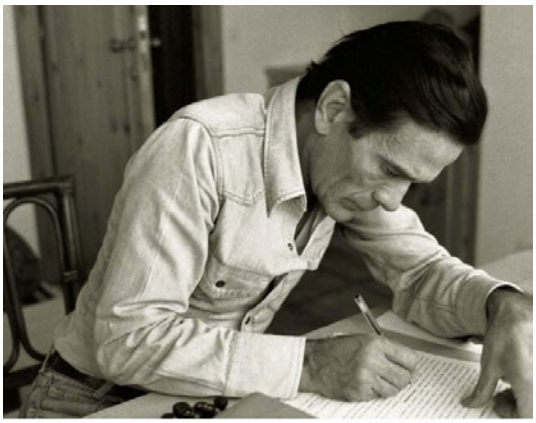
Le parole: un puro e semplice accumularsi di materia
(P. Pasolini, Petrolio, Einaudi, Torino, 1992, p. 30)

Carmen De Stasio

Nel confidare alle parole la versatilità della materia, piuttosto che l'immagine di inconcludenti tumuli di pensieri che si agitano fino a solidificarsi in un affollamento privo di qualità, nell'espressione verbale di Pier Paolo Pasolini si figura l'attività di un pensare fertile continuamente coniugato nelle esperienze di vita, e che perdura nell'essere materia e, dunque, nell'essere vita; una visione complessa che prevede la presenza al di fuori di una sequenzialità insignificante e che, sovente, appare evasiva, se non avventata.

Due, in particolare, le dimensioni entro le quali concepiamo l'intuitivo movimento delle parole pasoliniane: l'una tendente a scoperchiare le minimalità espressive, quanto impressioniste, di storia; l'altra impegnata a superare la paralisi di un agire-pensare che configura nella mistificazione dell'urbanità la propria alienazione. O la sconfitta. Al contempo, l'espressione verbale – soprattutto nelle forme sintetiche della poesia e del cinema di Pasolini – approfondisce le sensazioni di distacco e le propone in una coordinazione nuova, che attende alle modalità proprie del mondo e al suo dipanarsi nella molteplicità di evidenze, non trascurando l'attitudine (più che scelta) al legame con le memorie, memorie pluriformi, articolate, presentate senza infingimenti; luoghi diletti di idee nell'unicità di visioni articolate e assimilabili a una missione. La missione dell'essere poeta, del creativo osservatore, quanto dell'anticipatore di condizioni che emergono dai vari momenti in cui Pasolini penetra gli anditi del reale e ne tratta in una veste sobria, priva di fantasmi.

Più in particolare, con Pasolini il versante poetico sembra dissociarsi nettamente dall'intreccio tra prosa e poesia che ha caratterizzato molta parte della letteratura del Novecento, per riformulare una prospettiva congrua, consistente, piuttosto che manifestarsi attraverso l'assenza, la previsione, la congettura, l'impressione finita. Al contrario, la tessitura scritturale di Pier Paolo Pasolini si forgia continuamente sui legami, spinge e incide le tracce a delineare la presenzialità di eventi, di soggetti e di oggetti, di condizioni che operano attraverso linguaggi discreti, talora inascoltati e che si ricompongono in interezza autorevole, assumendo un'identità non già annientata, malgrado le ferite. In tal senso, la densità e il linguaggio poliforme di Pasolini aderiscono al reale con una preziosità che dell'autore conferma l'attitudine analitica, di studio incessante, nel disegno di un totale rispetto verso la vita per intero. Un'attitudine, questa, che lo conduce a distanziarsi da qualsiasi tentativo di frantumazione o di forzata sintesi. Indice di quanto è l'assenza di replica, quanto di replicanti in qualsiasi forma: in effetti, volgendo la parola ad impianto che non soltanto comporta il mutevole comprendere e contaminarsi reciproco di sapere, quanto quella che, in «Petrolio» (sua ultima opera), riporta come *gioiosa cognizione del capire*[1], il Pasolini di ciascuna creazione porta in avanti il Pasolini che opera nelle circostanze, quanto d'attorno e indietro, vitalizzando, appunto, una particolare gioia nell'azione-traslazione di idee nell'incisività, nel raggiungimento di anditi ritenuti inappagabili.



Nella rapidità di scrittura va ad integrarsi così il tratto meditativo in una pluralità di linguaggi che ne confermano la costante di un legame che le parole costruiscono nella congruenza di un'intimità storica, di tipo figurativo, riuscendo a riportare su un unico piano semplicità e ricercatezza in una sintesi di sistemi riconoscibili, anche quando segnano un'opposizione; anche quando, distraendosi dall'oscena frantumazione di una solitudine aberrante o anche risolutiva, pur nell'incertezza del vivere trova riscontro in un comune identificativo. Questo dispone il tratto personalissimo di tessiture costruite nell'interezza di sé, quanto nella consapevolezza di una congruenza di pensiero che annulla la rottura tra la realtà vissuta e la realtà narrata, e che, simultaneamente, si mantiene all'interno di un microcosmo di umanità con le sue ferite, i suoi passaggi interrotti, i suoi risvolti spesso mal garantiti.

Alle volte è dentro di noi qualcosa
(che tu sai bene perché è la poesia)
Qualcosa di buio in cui si fa luminosa

La vita: un pianto interno, una nostalgia
Gonfia di asciutte, pure lacrime.
(...)[2]

Si perviene, dunque, all'impegno di un'esistenza conquistata nella scrittura – luogo in cui ciascuna parola del Pasolini intellettuale, esterna a qualsiasi corrente letteraria, rende l'unicità di un equilibrio che sfida l'insidia di quella che è l'abitudine al vedere, un'abitudine tendente ad alterare le memorie del vissuto e i suoi significati in esperienze di facile consumo. Su questo versante conquista un valore autonomo il trattare del Pasolini Poeta, il quale nella parola compone le fasi di una parabola libera d'intraprendere annotazioni di realtà, rielaborandone la traccia in efficace, quanto variabile e intraprendente narrazione, in uno spazio che l'autore genera per momenti significativi, nei quali pure si mantiene l'unica verità disponibile e che vive la sua rotta nel legame inscindibile con il sé creativo.

Vale la pena insistere, pertanto, sul modo in cui la poesia di Pier Paolo Pasolini riesca a sintetizzare gli ambiti complessi della letteratura senza privarsi di quella libertà che lo conduce simultaneamente a diffondersi su una molteplicità di piani e di situazioni, assorbendo a tal punto le metamorfosi dei casi e delle panoramiche umane, da non trascenderne mai l'essenza, anche quando l'essenza si tinge di inquietante oscurità. In piena consapevolezza, nella sua parola poetica si concentra una posizione tutt'altro che difensiva, né implacabile, ma solida e scrupolosa nel diffondersi quale complessa criticità che giammai scade in impulsività di risposta. Allo stesso tempo, la scrittura pasoliniana è espressione di una tale particolare autenticità da manifestare, fino in fondo, un'aderenza capillare alla complessità, una complessità che pure si manifesta in integra e spontanea figurazione anche nella provvisorietà presunta (che tale non è), quanto nello scenario delle contrapposizioni, alle quali spetta l'arduo compito di compendiare i significati e gli aspetti dell'esistenza, continuando a mietere le esistenze altrui in una realtà che incontra costantemente la propria.

(...)
Se ognuno sa, esperto, l'ingenuo linguaggio
dell'incredulità, della insolenza,
dell'ironia, nel dialetto più saggio
e vizioso, chiude nell'incoscienza
le palpebre, si perde in un popolo
il cui clamore non è che silenzio[3]

Carmen De Stasio

Prossimo numero:
Il verso «cinematico» di Pier Paolo Pasolini

1 *P. Pasolini, Petrolio, Einaudi, Torino, 1992 p. 13*
2 *P. Pasolini, da La Guinea – Sez. La realtà in «Poesie in forma di rosa» (1961 – 1964), Garzanti, Milano, p. 5*
3 *P. Pasolini, da Le ceneri di Gramsci (1957)*

Riti e miti, le donne calabresi nel cinema

Tonino De Pace

Sono segnate da immagini purtroppo sempre cupe le donne calabresi nell'immaginario che il cinema proietta dentro la coscienza dello spettatore. Ne residua, quindi, un profilo oscuro e scontroso che, molto più di quanto si pensi, pesa sulla rappresentazione della donna calabrese al di là dei confini della stessa regione.

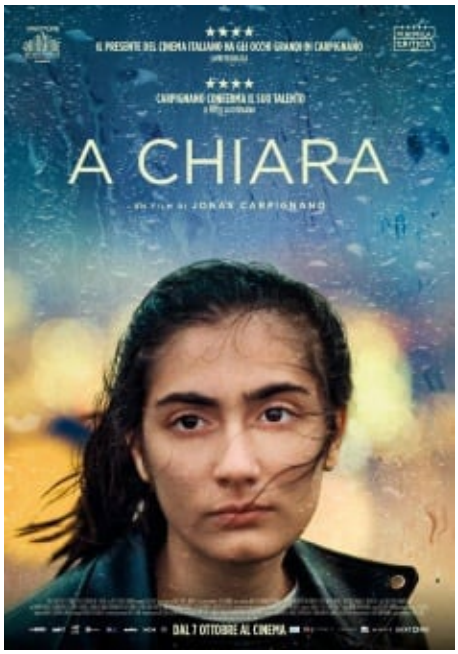
Nel giro di poco tempo tre film, due lungometraggi e un cortometraggio, sono intervenuti a delineare, ancora una volta, i contorni dei caratteri femminili, assumendo nel loro racconto personaggi femminili come protagoniste.

A cominciare da Jonas Carpignano con il suo *A Chiara*, proseguendo con Francesco Costabile con *Una femmina* e chiudendo con Enzo Carone con il suo cortometraggio *Amelia*, il cinema di radice calabrese, assumendo anche l'italo-americano Carpignano dentro questa categoria, scommette sulle potenzialità di questi personaggi per rifondare un cinema da sempre in affanno, più che altro trascurato, ma più ancora poco rilevante perché spesso non prodotto dentro una progettualità regionale per i soliti ritardi e le manchevolezze della politica e, a cascata, anche dei succedanei della politica che poco si adoperano per uno sviluppo più consistente del cinema nella regione forse più affaticata d'Italia sotto ogni profilo. L'esodo di migliaia di giovani e meno giovani dalla regione che ha colpito i vari settori del lavoro, non ha risparmiato neppure quelli che attorno al cinema - nella grande varietà di mestieri che si offrono per la produzione - hanno costruito o vogliono costruire il proprio futuro. È così che giovani autori e autrici, che avrebbero potuto lavorare e dare lavoro nella propria regione di nascita e di crescita, sono costretti a trovare altrove le possibilità che in Calabria diventano miraggio e speranza spesso delusa. Sappiamo bene che le cose non devono essere semplificate e che dunque non sia tutto così facile appare. Ma sappiamo anche che se non si comincia da qualche parte non si ottengono risultati e in Calabria, pur proliferando a volte ridondanti festival che sono solo rassegne di un cinema già digerito e spesso senza invenzione, solo passerella di vip più o meno in forma, manca il terreno sotto ai piedi a chi vuole cimentarsi nel cinema come progetto di lavoro. Tutto ciò è vero tranne i rari casi in cui il cinema, nonostante queste difficoltà, sa nascere da una tenacia personale e da una volontà determinata.

Frutto, dunque, di questa capacità produttiva che vede la partecipazione, come giustamente deve essere per i progetti che possiedano le caratteristiche della qualità, anche delle istituzioni a ciò delegate, sono anche i tre film sui quali si intende riflettere poiché quasi contestuali e appartenenti alla stessa radice culturale, ad un medesimo intento, attraverso tre personaggi femminili affini tra di loro, sia pure con esiti e soluzioni differenti.

Su queste stesse pagine si è già riflettuto sul film di Carpignano centrando l'attenzione di certo sulle caratteristiche del personaggio, ma soprattutto sul suo rapporto con la scoperta delle attività malavitose dei suoi familiari, laddove proprio quelle scoperte diventavano fonte di stupore e al contempo rivelazione di una nuova vita possibile.

In questa nuova occasione, invece, si vuole provare a dare un profilo più personale ai tre personaggi, che con differenti accenti traducono tre possibili caratteri femminili disorganici al potere mafioso.



Il mito della verginità sacrificata nasce in epoca antica per la nostra civiltà meridionale, intesa come area geografica mediterranea, e deriva dalla mitologia greca attraverso il sacrificio o mancato sacrificio di Ifigenia, figlia di Agamennone che per fare salpare le navi verso Troia decise di sacrificarla. Da Euripide a Lucrezio il racconto prende un'altra soluzione e come accade spesso la ragazza si salva all'ultimo minuto proprio per volere di Artemide alla quale il sacrificio era rivolto, avendo il padre Agamennone pronunciato frasi empie nei confronti della dea. La salvezza di Ifigenia salva il personaggio, ma lascia intatto il mito.

Non è difficile rintracciare in questo racconto l'oggettivizzazione del personaggio di Ifigenia trattata come *merce* di scambio con la dea Artemide e, quindi, proprio perché disponibile

segue a pag. successiva

Il sacrificio di Ifigenia, affresco di Pompei

segue da pag. precedente

ad una tale conclusione della sua vita, considerata legittima proprietà del padre.

È anche dentro questa tradizione, come spesso avviene nel racconto mitologico, che trova origine ogni interpretazione dei personaggi femminili che caratterizzano, ancora, il racconto di società che restano legate ad un passato solo apparentemente invisibile e che, invece, ancora ammanta del proprio effetto e della propria intima natura gesti e comportamenti delle nostre comunità del 2000. Non è un caso ad esempio che proprio in *Una femmina* si rintraccino, dissolte a volte nel racconto, i miti e i riti che più o meno consapevolmente legano indissolubilmente la donna alla famiglia, guardando non solo con sospetto, ma addirittura con crescente ostilità che sa trasformarsi in odio, qualsiasi comportamento non consono ai dettami familiari. Non a caso, peraltro, *Una femmina* è un film diretto da un calabrese, come sempre accade, emigrato, ma pur sempre calabrese a differenza del foresto Carpignano, che però da parte sua ha assorbito con sapienza la lezione antica delle regole da rispettare all'interno del nucleo familiare da parte della sua Chiara.

"A Chiara" (2021) di Jonas Carpignano

"Amelia" (2021) di Enzo Carone

"Una femmina" di Francesco Costabile

Va innanzi tutto detto che i personaggi dei film citati, compreso il corto *Amelia*, prendono corpo dentro piccole comunità per lo più chiuse e quasi autarchiche, come sono i paesi soprattutto dell'entroterra meridionale e calabrese in particolare. Anche *Amelia* girato a Monterosso dentro le Serre calabresi che racconta del sacrificio di una donna che si oppone alle attività 'ndranghetistiche del marito e della sua famiglia, appartiene a questa categoria. In un significato determinante che è quello del rispetto di una ritualità e di codici che può avvenire solo dentro un recinto ben definito, il territorio, che consente un controllo pervasivo dei comportamenti e delle espressioni. Chiara (Swamy Rotolo), Rosa (Lina Siciliano) e Amelia (Annalisa Insardà), *Le femmine ribelli*, per citare il libro di Lirio Abbate che ha ispirato *Una femmina*, vivono e a volte muoiono o fuggono o si adattano ad una vita di opposizione alle regole, proprio dentro questi microcosmi che ripetono le stesse regole del silenzio dell'obbedienza che già ritroviamo dentro i nuclei familiari. Ovviamente anch'esse sono *proprietà* del padre o del marito e anch'esse come la loro progenitrice Ifigenia sono *disponibili* al sacrificio e altrettanto ovviamente il loro destino, come quello dell'antenata, può cambiare lasciando intatto il senso di sacrificio. Non è una morte, ma la rinascita a nuova vita quella di Chiara, che però viene, come nell'immaginario della narrazione greca, quasi come in un sogno trasportata al momento del sacrificio in altro luogo, lontana dalla propria famiglia. Non trova la morte neppure Rosa, che diventerà la *nemica* della propria comunità condividendone gli spazi però nella resistenza contro le regole di morte di quella stessa collettività. Diversa sorte per Amelia, vittima sacrificale della resistenza alle regole della 'ndrangheta.

In questi film, che esaltano il ruolo dei personaggi femminili guardando alla loro resistenza dentro un tessuto sociale che riconosce il ruolo maschile della virilità come unica forza dominante all'interno della piccola comunità – ma spesso il meridione d'Italia è composto proprio da piccole comunità – è proprio il diffuso sentire dei partecipanti alla comunità ad escludere ed ostracizzare ogni forma di opposizione e principalmente quella femminile quando non intende, come nei casi dei film citati, sottoporsi ed obbedire alle regole imposte. È forse proprio contro questa condizione che la resistenza di Rosa, Chiara ed Amelia si fa più faticosa. Al contrario di come avveniva nel meridione tipicamente e arcaicamente calabrese, nella famiglia della 'ndrangheta l'esclusione della donna da ogni economia materiale e immateriale compresa quella della gestione del rapporto con la comunità costituisce una regola fondamentale. Si tratta di deleghe che appartengono alle figure maschili della famiglia e che in alcun modo possono essere assolte dalla donna, a meno che questa non assuma gli stessi atteggiamenti come ad esempio in *Una femmina* accade con Berta, la nonna di Rosa. È proprio in questo film, nell'*incipit* della storia che la madre di Rosa viene uccisa per non essere allineata, anzi per essere reattiva e contraria alle attività illegali della propria famiglia. Stessa sorte, come detto, toccherà ad Amelia nel cortometraggio di Carone

Dunque è proprio vero che in un'ottica patriarcale il ruolo femminile intacca i canoni classici di una virilità dominante che costituisce per le culture del mediterraneo e spiccatamente del meridione, un lascito genetico della cultura greca. Scrive a questo proposito Lefevbre: *È proprio della Grecia la virilità, quella della sfida perpetua ai nemici e della rivalità con gli amici, quella che ha come senso e scopo, a volte brutale a volte sottile, la competizione, quella che vuole eccellere sopra a tutto…* (da *La production de l'espace*, 1974).

Anche Rosa, Amelia e Chiara restano, dunque, personaggi tragici di quella rappresentazione, altrettanto tragica, che il cinema meridionale, ma soprattutto calabrese, continua a mettere in scena, restando questo un punto antropologicamente fermo del tessuto sociale dei luoghi. Queste donne del cinema, non troppo lontane da quelle che troviamo sulle pagine della cronaca, mettono però in crisi il modello consolidato dell'obbedienza e continuano a metterlo in crisi nell'avanzato ventunesimo secolo, testimoniando che in effetti il cinema non fa che raccontare qualcosa che nelle comunità meridionali ancora accade se la cronaca si accompagna spesso, con la sua nuda crudeltà, ai racconti che il cinema propone.

Non si è, quindi, molto lontani, purtroppo, da una contingenza del reale che si vive e se da una parte si sottolinea una certa reazione negativa verso un cinema, soprattutto di estrazione calabrese, a qualunque titolo avvenga, che guarda esclusivamente allo scenario della malavita organizzata per l'impianto delle proprie storie, è anche vero che in questo cinema risieda una buona parte di quella contestazione che appartiene alla coscienza civile della grandissima parte di calabresi, che non possono essere comunque identificati con le azioni e i comportamenti dei malavitosi.

Una delle conclusioni che si possono trarre da questa breve e lacunosa disamina è che se il cinema, calabrese in particolare, sente ancora la necessità di raccontare queste figure femminili è del tutto sintomatico di una condizione che non troppo è mutata nonostante lo sviluppo di questi anni, ma senza progresso direbbe Pasolini. Non vi è dubbio, infatti, che il cinema bene o male, piaccia o meno, riflette un comune sentire e si alimenta dei sentimenti della collettività. Non è una gran bella conclusione, ma è necessario prenderne atto sul limitare di quel tempo in cui sembra giunto il momento per l'auspicata inversione di tendenza.

Tonino De Pace

Una femmina (2022) di Francesco Costabile

Tra le aspre montagne di una Calabria soffocante e respingente, grigia e cupa come l'antinferno, la giovane Rosa cerca di ribellarsi all'affiliazione 'ndranghetista della sua famiglia. Ne scaturirà una vendetta di sangue

Ignazio Gori

Presentato al 72° Festival Internazionale del Cinema di Berlino, nella sezione Panorama, il film d'esordio alla regia di Francesco Costabile (Cosenza, 1980), già autore di diversi cortometraggi e documentari, colpisce per durezza di immagini, cogliendo appieno l'animo straziato di questa "storiaccia" del nostro sud, che turba e commuove.

Pur basandosi sulla vicenda di Maria Concetta Cacciola, uccisa dopo essere diventata testimone di giustizia – una delle storie contenute nel libro di Lirio Abbate *Come le donne salveranno il paese dalla 'ndrangheta*, edito da Rizzoli – il tratteggio che Costabile disegna addosso a questo dramma luttuoso è del tutto personale, con uno stile che calcando sull'emozione repressa, scivola in una interessante commistione di generi, che a mio avviso non esclude nemmeno l'*horror* (guardatevi *They talk* di Giorgio Bruno). La narrazione cammina sul sottile confine della contaminazione, lasciando aperta l'inquietante domanda riguardo l'angolazione da cui si può guardare la realtà, o meglio, il suo negato fantasma. Le vecchie canzoni delle brigantesse sono fiammelle ardenti negli splendidi occhi espressivi di Rosa, la bravissima esordiente Lina Siciliano, intensa e conturbante, tra Irene Papas e Salma Hayek. Il film è sintetizzato da una domanda che sul finire la protagonista, eroina disillusa, rivolge a Gianni (Mario Russo) suo amante e complice di vendetta: "Quanta strada dobbiamo ancora fare per essere liberi?".

Nessuno può rispondere, ma la giustizia non è mai equa: in un modo o nell'altro comporta una libbra di carne mozzata, un ceppo arso, una tomba divelta. L'omertà è un orizzonte spento, senz'alba, ma il silenzio va bruciato.

Con una personale nota di merito a Luca Massaro nel ruolo di Natale, mi sento di far i complimenti a tutto il cast degli attori, più che presenze, quasi ombre cupe di un incubo trasognato, a caratterizzare un'opera che denuncia e non ha paura di essere sfrontata (il film aveva avuto inizialmente un divieto ai minori di 14 anni, poi revocato) "enfatizzando" un certo tipo di sottomissione sociale difficile da accettare o capire per chi è estraneo, per influenza geografica e culturale, ad antiche iperboli rurali. Abbiamo fatto due chiacchiere con il regista per capirne di più sul film.

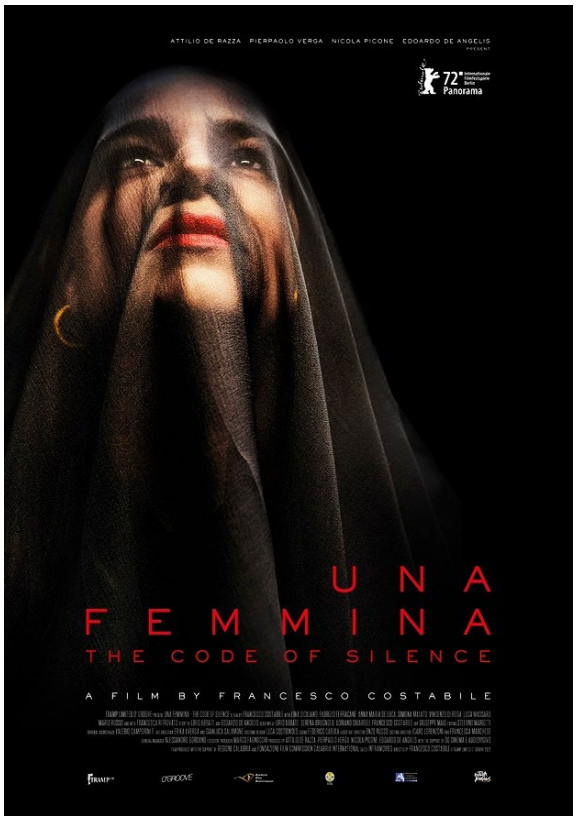
Quanto ti è costato, da calabrese, soprattutto a livello morale, dipingere un simile ritratto della tua terra?

Per me è stato un viaggio catartico, un modo per riallacciarmi alle mie ferite, al mio passato, alla mia terra. È stato un viaggio interiore, nella mia ombra, ed è stato un modo per conoscere ed esplorare a fondo la mia terra. Non ci si conosce a fondo se non si conoscono le proprie origini. Lavorando su questo film ho toccato le zone più remote e isolate della Calabria, ho conosciuto la sua forza, la sua umiltà, i suoi drammi e il sangue che la 'Ndrangheta ha gettato tra noi. La 'Ndrangheta cresce laddove c'è silenzio, omertà, isolamento. Questo film, essendo un prodotto culturale, è già di per sé un atto politico contro questa organizzazione criminale. Ho cercato di non spettacolarizzarla, spogliandola di ogni potere seduttivo, di mostrarne la miseria, la povertà umana e l'assoluta mancanza di dignità di queste persone. Chi vede Una Femmina non può non fare un viaggio interiore e sentire un moto di ribellione verso una terra che necessita riscatto. E questo riscatto viene proprio dalle donne, dalle femmine ribelli che hanno detto no ai sistemi patriarcali e codificati delle 'ndrine.

Francesco Costabile

Il film aveva avuto un "advisory" dalla censura. Cos'era stato imputato secondo te?

La ritengo una cosa assurda e paradossale. Avevano imposto il divieto ai 14 anni perché il contenuto del film e i toni adottati non sembravano in linea con determinati parametri e ci hanno praticamente accostato ad un qualsiasi film horror con scene di violenza esplicite. Di certo Una Femmina non è un film semplice da assimilare per un minore, ma ogni famiglia dovrebbe essere libera di decidere come e quando avvicinare i propri figli a determinate tematiche. In questo caso poi si parla di un film contro le mafie e contro la violenza di genere, e queste mi sembrano tematiche fondamentali per le scuole e per i minori. Comunque, la commissione ci ha poi ripensato e revocato il divieto, soltanto che il danno oramai era stato fatto. Tantissime scuole hanno fatto dietrofront, si sono spaventate, non hanno più portato le classi al cinema. A cosa serve aver eliminato la censura in Italia se di fatto esiste una commissione che impone dei divieti? Come succede spesso nel nostro paese, si cambiano i nomi alle cose per non cambiare nulla.



È stata da più critici messa in evidenza una commistione di generi cinematografici diversi. È stato un taglio stilistico frutto delle tue influenze o piuttosto un punto di partenza per poter capire dove la storia avrebbe potuto spingersi?

Ho sentito la necessità di affrancarmi da una restituzione realistica che poteva farmi cadere in un mero naturalismo, superficiale, approssimativo per una realtà così complessa. Ho quindi deciso di partire dalla realtà per andare a scavare a fondo, toccare zone più profonde. Il linguaggio della finzione ci permette di cogliere e sondare territori inesplorati rispetto a una lettura che si ferma sulla superficie del reale. Il film si immerge nel trauma di Rosa, nel suo inconscio, bisognava far sprofondare lo spettatore in questo viaggio. Ho quindi lavorato su archetipi ben precisi e i generi cinematografici sono delle strutture archetipiche. Tutti possono riconoscersi, emozionarsi, immedesimarsi in una storia che è assieme individuale e collettiva. E poi io non amo la realtà: troppo spesso deludente, approssimativa, paradossalmente non vera. Per me la verità è altrove, sta nel profondo, è nascosta, va scovata e bisogna affidarsi all'irrazionale per poterla leggere. Ho ricevuto in queste settimane decine e decine di messaggi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di donne abusate, in fuga da famiglie oppressive, figlie di un potere patriarcale asfissiante. Se sono riuscito con questo film a smuovere così tanto le coscienze di queste donne, tanto da spingerle a contattarmi, significa che questo film è arrivato laddove un resoconto giornalistico e dettagliato della realtà non sarebbe arrivato.

A tratti l'atmosfera del film si fa inquietante, abbandona la tensione drammatica per farsi quasi "horror". Ce ne parli?

Come dicevo, ho adottato i generi per scavare nel profondo, sentivo la necessità di connettere lo spettatore con l'elaborazione del lutto e del trauma della protagonista. Se il film ha delle sfumature da horror è perché si entra nella testa, nella carne e nei pensieri di Rosa. Con lei vogliamo e desideriamo vendetta.

La tua "Rosa" è una femmina estremamente complessa. Come sei riuscito a infondere in Lina Siciliano questo ruolo così tormentato e quanto c'è di suo?

Per Rosa ho pensato subito ad un'attrice non protagonista. Avevo bisogno di una donna che portasse nei propri occhi un dramma, una forza, una rabbia pronta ad esplodere. Ho cercato a lungo in contesti difficili, in paesi sperduti dell'Aspromonte e alla fine è arrivata lei: Lina Siciliano. Assieme ad Assunta Nugnes, bravissima acting coach, abbiamo scritto una sorta di partitura emotiva sulla sceneggiatura. In ogni scena Lina aveva un percorso personale da seguire, scavava nel suo passato, affrontava i suoi mostri ... Alla fine questo film è stato per Lina, ma in fondo anche per me, un processo di catarsi e di liberazione. Una sorta di seduta di analisi.

Ritieni che Rosa sia una donna concretamente reale o è la proiezione cinematografica di una tua ideale eroina moderna?

Rosa è frutto di un lavoro di studio ma anche di analisi di fatti realmente accaduti. Dentro di lei convivono molte anime di donne che si sono ribellate alla 'Ndrangheta. Tra tutte, forse la figura che mi ha ispirato più di tute, è Denise Cosco, la figlia di Lea Garofalo. Leggendo la sua testimonianza, rilasciata durante il processo, ho scoperto la mia Rosa. Rosa incarna inoltre la proiezione di un'eroina moderna. Una donna che si riaggancia al proprio istinto, all'essere selvaggio e sopito che sta in lei, per scatenare l'inferno. La femmina selvaggia è stata sin troppo repressa da secoli di cultura cattolica e patriarcale. Oggi queste donne, queste femmine selvagge, sono pronte a rivendicare il proprio essere al mondo. Le streghe sono vive e sono tra noi ... per fortuna.

Riguardo la trama del film e un certo tipo di influenza popolare della tua terra, emerge che la coscienza dei morti è sepolta e i morti non parlano. Ma ne siamo sicuri?

I morti parlano eccome, attraverso i vivi. Ciò che è sepolto è destinato ad emergere. Cetta è morta ma parla e agisce attraverso sua figlia Rosa. Il senso di colpa consuma la vita di Berta, così come distrugge la vita di Natale, relegato nel suo mutismo, in una squallida camera da letto. Le ferite, il sangue versato, i morti non sono mai vani. Qualcosa è destinato ad emergere e la mia terra merita un riscatto, una rivincita culturale e politica. Questo film è già un piccolo atto politico per ridar voce a quei silenzi, a quelle tragiche morti. Il film è dedicato a loro, a tutte le vittime della 'Ndrangheta.

Lina Siciliano

Cosa sapevi della 'Ndrangheta prima di girare il film? Hai avuto problemi durante la lavorazione?

Essendo calabrese ho sempre vissuto la 'Ndrangheta come un'ombra che accompagnava la mia esistenza. Tutti ne parlano ma nessuno la vede. Forse perché la 'Ndrangheta cresce in questa invisibilità, è vestita con gli abiti comuni di tua nonna, di tuo zio, non ha nulla di mostruoso e ostentato. Il sistema 'ndranghetistico è un modello sociale, entra nel sistema comune, condiziona il modo di pensare della gente, porta alla rassegnazione. La 'Ndrangheta è soprattutto questo. Non la vediamo ma è ovunque. L'accettiamo quando decidiamo di lavorare in nero, quando pensiamo di non potercela fare senza una spinta, un'amicizia politica, una raccomandazione. L'accettiamo ogni qual volta ci mettiamo dalla parte del più forte e abbandoniamo gli ultimi. La 'Ndrangheta vince quando cambia le menti delle persone.

Cosa ti piacerebbe trasmettere alle donne che hanno subito quello che ha dovuto subire la protagonista del tuo film? Perché purtroppo ancora ce ne sono ...

Ho ricevuto veramente tanti messaggi in questi giorni. Tante persone si sono riviste in Rosa. Donne da tutta Italia, di diverse estrazioni sociali, ragazzi gay, donne transgender e persone non binarie. Ogni spettatore è entrato nel mondo di Una Femmina ed ha rivisto qualcosa di sé. È stato veramente il dono e il regalo più bello ricevuto dal pubblico. Il film in fondo parla di violenza fisica e psicologica subita da un mondo estremamente rigido e patriarcale. Non mi stupisce che ci sia stata così tanta gente ad uscire scossa dalla sala. Ho pubblicato sui miei social, rispettando la privacy di chi mi ha scritto, i messaggi più toccanti. Questa è la forza incredibile del cinema e dell'arte. Smuovere le coscienze. È capitato che durante la lavorazione del film, una giovane ragazza ha letto per caso qualche pagina del copione. Sono bastate poche pagine per dare a questa donna la forza di lasciare il suo ragazzo, figlio di un clan. Se sono state poche pagine a cambiare la vita di una giovane ragazza cos'altro potrà fare questo film?

Secondo te la speranza va di pari passo con l'indignazione? Con la ribellione?

Spesso la speranza porta ad uno stallo, ad una posizione di attesa, è quasi una zona di confort da cui si fa fatica ad uscire. Si spera che il mondo cambi ma non si agisce. Forse le rivoluzioni nascono quando si perde la speranza, quando non si ha più nulla da perdere. È qui che scatta l'indignazione, la ribellione. Speriamo di non dover arrivare al punto di dover perdere la speranza per poter cambiare le cose.

A chi ti dice che questo è un film "strettamente femminista", cosa rispondi?

Che è un film strettamente femminista.

Parlaci un pò della lavorazione del film ...

Il film è stato complesso, abbiamo girato in sole cinque settimane con orario ridotto, durante una pandemia in corso. I momenti di sconforto sono stati tanti. Fino all'ultimo giorno non eravamo certi di farcela, di chiudere il film. La sequenza finale è stata improvvisata, girata di corsa, senza fonici, senza monitor. L'ho vista per la prima volta al montaggio. In questi momenti di difficoltà, non puoi fare altro che aggrapparti al tuo istinto. Ma è forse proprio grazie a queste difficoltà che il film adesso è così denso e profondo. L'ho girato con il cuore e con le viscere. Nel vedere questo film bisogna abbandonarsi, viverlo col corpo, non far lavorare la sfera razionale. Solo così possiamo viverlo a pieno.

Credi nel cinema come veicolo di ideologie? Perché?

I film ideologici solitamente sono brutti film, perché hanno una tesi. Non mi piace esprimere giudizi sui miei personaggi, mi piacciono le sfumature, i contrasti, i punti drammaturgici non risolti. Non credo di aver fatto un film ideologico e non credo che il cinema debba farsi voce di ideologie. L'arte è uno strumento di cambiamento potente e necessario. Basta questo. Se la rivestiamo di ideologie la violentiamo.

Ignazio Gori

Scheda del film

Titolo: Una femmina. Anno: 2022. Regia: Francesco Costabile. Cast: Lina Siciliano, Fabrizio Ferracane, Anna Maria De Luca, Simona Malato, Luca Massaro, Mario Russo, Vincenzo De Rosa, Francesca Ritrovato. Paese: Italia. Durata: 120 minuti . Distribuzione: Medusa Film. Sceneggiatura: Lirio Abbate, Serena Brugnolo, Adriano Chiarelli, Francesco Costabile. Fotografia: Giuseppe Maio. Montaggio: Stefano Mariotti. Musiche: Valerio Camporini Faggioni. Produzione: Tramp Limited, O' Groove

Il cinema di Pier Paolo Pasolini tra realtà, mito e utopia

Nino Genovese

Tra le presenze più originali, vivaci e illuminanti della cultura italiana del secondo dopoguerra, Pier Paolo Pasolini è lo scrittore che, forse, è stato capace, meglio di altri, di "leggere" e decodificare i fenomeni spirituali e sociali del suo tempo e di interpretarne e sintetizzarne meglio le inquietudini, i problemi e le contraddizioni, rielaborandoli alla luce della sua originale cifra espressiva: ed è questo il motivo per cui, in occasione del centesimo anniversario della sua nascita (5 marzo), in tutte le principali località italiane (ed anche straniere) si sono tenuti convegni, retrospettive, ricordi, *recital*, analisi e ri-letture dei suoi testi letterari e teatrali, interventi sulla sua attività saggistica e giornalistica, e così via.

Ora, se la letteratura e il cinema possono considerarsi le preminenti "passioni culturali" di Pasolini, è bene tener presente che, però, il suo passaggio dietro la macchina da presa non avviene tutto d'un colpo, quando, cioè, costretto a trasferirsi a Roma, per "sbarcare il lunario" comincia a collaborare con registi come Mario Soldati, Federico Fellini, Luis Trenker, Franco Rossi, Florestano Vancini e - soprattutto - Mauro Bolognini.

Infatti, tale "incontro" è "preparato", in un certo senso, da un interesse risalente agli anni universitari bolognesi (con la conoscenza, tra gli altri, dei film di René Clair, Jean Renoir, Charlie Chaplin) e dal suo conclamato trasporto per questo *medium* (anche se il suo "primo amore", grazie anche alle lezioni di Roberto Longhi, sono le arti figurative e i quadri di grandi artisti come Giotto, Masaccio, Masolino, Pontormo, i cui riflessi risultano ben evidenti in tutta la sua filmografia).

Ma, nel contempo, è proprio la pregnanza visiva ed immaginifica del mezzo espressivo cinematografico a consentirgli di trasferire sullo schermo quello che era apparso il motivo dominante della sua produzione letteraria, già ben avviata ai tempi del suo esordio cinematografico, e cioè l'indubbia "sympateia" per il *lumpenproletariat* (il "proletariato degli straccioni"), vale a dire quel termine utilizzato da Karl Marx, che in Pasolini è identificabile con il mondo degli umili, con il sottoproletariato delle borgate romane.

D'altronde, essendo anche lui un reietto, un condannato dalla società per la sua "diversità", Pasolini si sente solidale con questo mondo di "diseredati", di cui apprezza elementi e valori come la gioiosa semplicità, l'innocenza, la spontaneità, che continuano a sopravvivere pur in un ambiente degradato e in un contesto di miseria e di violenza, almeno fino a quando non saranno sopraffatti dal benessere piccolo-borghese, che, a sua volta, contamina e asservisce tutto al consumismo e a quel Potere che lo sottende e indirizza.

"Accattone" (1961)

Così, ad *Accattone* del 1961, che costituisce il suo esordio cinematografico (uno dei più grandi esordi della storia del cinema, a mio avviso), le cui tematiche ed ambientazioni sono chiaramente mutuate dai due romanzi che gli hanno dato la notorietà (*Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*), segue *Mamma Roma* del 1962, con il vano sogno di integrazione piccolo-borghese di una ex-prostituta (una stupenda Anna Magnani).

"Mamma Roma" (1962)

La sua visione epico-religiosa del mondo, la predilezione per la parabola, il suo cosiddetto "cattolicesimo eretico" trovano poi ispirazione nel tema della Passione, vista in maniera completamente diversa (ma solo apparentemente antitetica) nei due film successivi: *La ricotta* (episodio del film *RoGoPaG* del 1963, il cui strano titolo è basato sulle sigle dei registi che vi hanno collaborato: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti, conosciuto anche come *Laviamoci il cervello*; da notare che tale stupendo episodio fu censurato subito dopo la sua uscita e Pasolini fu perfino condannato per vilipendio della religione cristiana); e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), opera estremamente complessa e soffusa di un notevole afflato poetico, sostanzialmente apprezzata anche dal mondo cattolico, evidente omaggio alle speranze di dialogo tra cristianesimo e marxismo e coraggioso tentativo di proporre la figura di un Cristo essenziale, diverso, polemico e combattivo, che risente dei fermenti innovativi portati avanti da Giovanni XXIII e dal concilio Vaticano II.

"La ricotta" (1963)

"Il Vangelo secondo Matteo" (1964)

"Uccellacci e uccellini" (1966)

Dopo questo periodo che si potrebbe definire "nazional-popolare", il film *Uccellacci e uccellini* (1966) segna l'inizio di una seconda fase, caratterizzata dal tentativo di raccontare la realtà e la vita nelle forme della favola, della fiaba, dell'apologo, della parabola, dell'allegoria e del mito; così, attraverso un corvo parlante e due straordinari personaggi (Totò e Ninetto Davoli), che conferiscono al film una lievità ironico-fantastica, di sapore quasi chapliniano, viene rappresentata la fine dell'ideologia marxista degli anni Cinquanta, che ha ormai esaurito il suo compito storico.

"La terra vista dalla luna" (1967)

Questi temi sono ripresi nei tre episodi successivi: *La terra vista dalla luna* (episodio de *Le Streghe*, 1967) e *Che cosa sono le nuvole?* (episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968), i cui protagonisti sono sempre Totò e Ninetto Davoli, mentre

segue a pag. successiva

"Che cosa sono le nuvole" (1968)

segue da pag. precedente
quest'ultimo è l'unico personaggio di *La sequenza del fiore di carta* (episodio di *Amore e rabbia*, 1969).
Particolarmente interessante ci sembra l'episodio *Che cosa sono le nuvole?*, una sorta di riproposta in chiave surreale della tragedia *Otello* di William Shakespeare, con alcune marionette-parlanti, interpretate da Totò (nella sua ultima apparizione), Ninetto Davoli, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Laura Betti, Adriana Asti; e con la canzone, su testo dello stesso Pasolini, cantata da Domenico Modugno; significativa l'ultima scena in cui le due marionette di Jago (Totò) e Otello (Ninetto Davoli), fatte a pezzi dal pubblico, vengono rottamate e gettate in una discarica, con i due fantocci che rimangono incantati a guardare le nuvole e Totò che esclama: «*Ah, straziante, meravigliosa bellezza del creato!* ».
La crisi e trasformazione della borghesia porta poi Pasolini ad elevare ad archetipi simbolici le contraddizioni dialettiche tra mondo arcaico-mitico e mondo moderno-tecnologico, dando vita a due opere di grande rilevanza metaforica, come *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969), e ad altre due opere, *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969), che vogliono proiettare il mito, prima incarnato dal sottoproletariato romano, nel mondo dell'antica Grecia e della tragedia.
Segue, negli anni Settanta, la cosiddetta "trilogia della vita", che costituisce una sincera, vitalistica adesione alla lotta per la liberazione sessuale e alla riscoperta del sesso nella sua gioiosa fisicità e carnalità, nella sua primigenia "purezza", la riscoperta di una umanità vista nella sua primordiale naturalezza, in un contesto sociale primitivo: quello perduto del mondo medievale di Giovanni Boccaccio nel *Decameron* (1971) e di Geoffrey Chaucer ne *I Racconti di Canterbury* (1972), e quello della favola e del sogno del mondo orientale ne *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).
Ma ecco che Pasolini rinnega anche questa sua visione della vita improntata a una sorta di sfrenata felicità di carattere erotico-sessuale perché si accorge che anch'essa è finita con il diventare una pseudo-libertà, priva di quei valori di autenticità, genuinità, spontaneità, che caratterizzavano le manifestazioni e le pulsioni sessuali del popolo nella sua essenza più autentica, basata su un falso "permissivismo" e su pseudo-valori ormai omologati, anzi "degenerati" e sottomessi alla logica del profitto e ai modelli imposti dalla borghesia, dall'industria culturale e dal "Potere".
Ed ecco il dolente, tragico *Salò o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, film allucinante e allucinato, disperante e disperato, uscito postumo e, come tale, considerato il suo testamento spirituale. Attraverso il filtro dell'opera del Marchese De Sade, Pasolini ci offre la sua più cruenta e spietata denuncia di un mondo crudelmente diviso tra padroni autoritari e pervertiti e servi succubi e mansueti, che rappresentano il mondo "neo-capitalista" della massa ("massa" e non più "popolo") piccolo-borghese, in ginocchio ai piedi del Potere: insomma, "uccellacci" e "uccellini"; falchi e passeri.
Ad entrambi, nel duecentesco episodio di ispirazione francescana inserito in *Uccellacci e uccellini*, fra' Ciccillo (sempre Totò), dopo avere imparato con immensa pazienza il linguaggio degli uccelli, predica l'amore e la concordia: i passeri l'ascoltano e ubbidiscono; anche i falchi sembrano ascoltarlo, ma poi riprendono ad uccidere i passeri. La parabola francescana è diventata un'utopia: gli "uccellacci" continueranno a divorare gli "uccellini", senza nessuna possibilità di riscatto e di ribellione da parte di questi ultimi.
È il cupo pessimismo che caratterizza il testamento spirituale ed artistico che ci ha lasciato Pasolini, con le cui illuminanti, profetiche previsioni, con la cui dolente visione della vita dobbiamo necessariamente fare i conti ancora oggi, nell'amara consapevolezza che, da allora, la realtà è rimasta sostanzialmente immutata, quando non è addirittura peggiorata.

Nino Genovese

"Decameron" (1971)

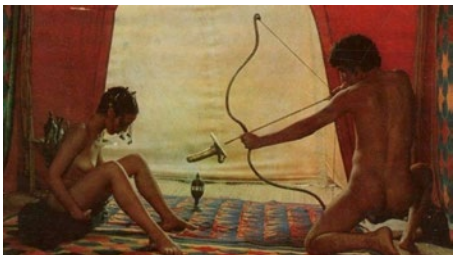
"Teorema" (1968)

"Porcile" (1969)

"Edipo re" (1967)

"Medea" (1969)

"I racconti di Canterbury" (1972)


"Il fiore delle mille e una notte" (1974)

"Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975)

“Uccellacci e uccellini” (2022) tecnica mista di Luigi Zara - Pasolini100 | 2022 | DdC

PPP 100: Intervista a Piero Spila, curatore del libro enciclopedico Tutto Pasolini

Per commemorare il centenario di Pier Paolo Pasolini (1922-2022), tra le varie iniziative editoriali merita molta attenzione il libro *Tutto Pasolini* (Gremese editore, 39.00 euro), a cura di Piero Spila, Jean A. Gili, Roberto Chiesi e Silvana Cirillo (prefazione di Philippe Vilain). È un denso volume, corredato da un prezioso apparato fotografico, che ripercorre e analizza dettagliatamente la vasta e stratificata opera di Pasolini. Libro, per inciso, uscito in contemporanea anche in Francia (*Tout sur Pasolini*), dove già ha ricevuto favorevoli consensi.

Roberto Baldassarre

Per avere maggiori dettagli su *Tutto Pasolini*, abbiamo intervistato Piero Spila, storico, critico e docente di cinema, che esordì negli anni Sessanta con la rivista *Cinema & Film* (1966-1970). Nella sua lunga carriera professionale, Piero Spila è stato anche condirettore di *CineCritica* (2001-2021) e vice Presidente dell'SNCCI (Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani). In ambito editoriale ha curato diversi volumi, tra cui i più recenti sono *Il cinema di Bernardo Bertolucci* (Gremese, 2020) e *Il Gattopardo* (Gremese, 2021).

Tutto Pasolini (Gremese Editore) ha un titolo che già esprime gli obiettivi del volume, però potrebbe farci una panoramica più approfondita sul libro? Ad esempio, perché la scelta di adottare una struttura enciclopedica, e a chi è rivolto?

'Tutto Pasolini' è un libro di cui ho fatto la cura insieme ad altri colleghi: Roberto Chiesi, Silvana Cirillo e Jean Gili. Il titolo può apparire ambizioso perché in effetti è utopico pensare di racchiudere in un libro un'opera, come quella pasoliniana, davvero inesauribile. In realtà il titolo vuole essere didascalico perché fa riferimento all'Opera omnia di Pier Paolo Pasolini, quindi: letteratura (romanzi e poesia), cinema, teatro, saggistica politica (i tanti interventi pubblicati sul Corriere della sera e varie riviste), ma anche pittura (Pasolini era un valente pittore), musica (le colonne sonore dei suoi film sono sempre molto sapienti e varie, da Bach e Mozart alle canzoni di Modugno), danza (Pasolini scrisse il libretto di un balletto, Vivo e Coscienza, molto rappresentato in Italia e all'estero).

La scelta di un format come il dizionario enciclopedico, dalla A di "Accattone" o "Apologhi" passando per la B di "Barthes", la C di "Censure", la M di "Moravia" o "Morante", fino alla Z di "Zigaina", è stata fatta per rendere la lettura di un volume di circa 500 pagine più facile, più attraente e possibilmente più ricca di sorprese. Ogni lettore potrà scegliere il proprio percorso di lettura servendosi di un sistema di rimandi da voce a voce molto preciso e puntuale. Infine il libro è rivolto soprattutto al pubblico dei giovani, cioè i nuovi lettori/spettatori che hanno certamente sentito molto parlare di Pasolini, e che con questo libro hanno l'occasione per confrontarsi con un'opera ancora incredibilmente attuale per i temi trattati e per la forza delle provocazioni.

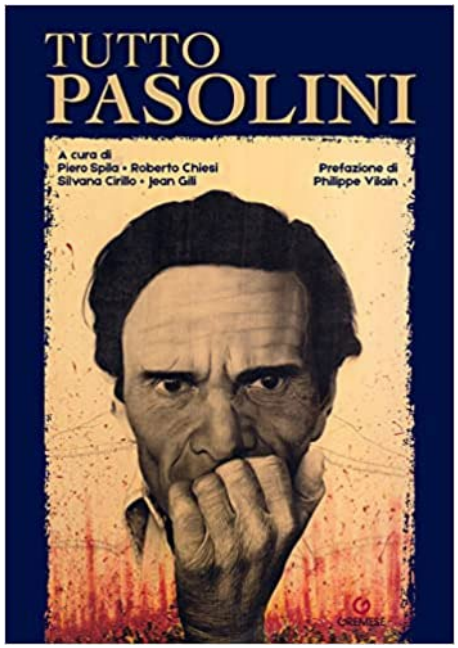
Questa attenzione verso la nuova generazione (o nuova gioventù) mi ha ricordato l'introduzione che Pasolini scrisse per la raccolta antologica *Poesie* (1970, Garzanti): "Al nuovo lettore". Personalmente trovo che sia solo uno degli aspetti "pasoliniani" che forgiano questo volume: la mole di pagine, che rievocano l'incompiuto *Petrolio*; la struttura di carattere propedeutico; le "descrizioni di descrizioni"; l'unione di scrittura e immagini-fotogrammi. A lei, quale di questi aspetti appare più congeniale?

Dal primo film, Accattone, all'ultimo, Salò o le 120 giornate di Sodoma, dal primo romanzo giovanile, Il sogno di una cosa, all'ultimo, incompiuto e uscito postumo, Petrolio, Pasolini è un autore ossessionato soprattutto dalla rappresentazione della realtà, la più fedele possibile. A questo fine ha utilizzato, di volta in volta, tutti i linguaggi disponibili, compresi i dialetti, dalla poesia al cinema, dalle parole al segno pittorico, alle immagini del cinema, dalla messinscena teatrale al montaggio cinematografico. La straordinarietà di un autore come Pasolini è di essere riuscito a esprimersi sempre con una sua cifra personale, e spesso ad altissimo livello, in tutti i linguaggi e in tutte le forme dell'arte. L'aspetto più peculiare a me sembra proprio la sua riconoscibilità: lo stile e il rigore etico.

Tutto Pasolini è un libro corposo, stratificato, proprio come l'opera di Pasolini. Quanto tempo c'è voluto per la produzione del libro? E qual è stato l'aspetto del lavoro più complicato?

Dal progetto alla realizzazione meno di un anno, quindi un tempo relativamente breve, considerando il numero dei collaboratori, quasi cinquanta, di cui molti francesi, per cui la necessità delle traduzioni e dei controlli. La cosa più difficile è stata definire all'inizio la struttura dell'opera e individuare e delimitare il numero delle voci (quasi 150) e dei capitoli. La cosa più facile è stata invece individuare e invitare i collaboratori da coinvolgere. Tutti scelti tra i migliori conoscitori dell'opera pasoliniana e tutti generosamente disponibili a partecipare a un'operazione come la nostra. Ma questa è la forza di un autore come Pasolini.

Il libro è una collaborazione tra Italia e Francia, e infatti è uscita in contemporanea la versione in francese. Per il progetto si erano proposti anche altri paesi europei?



È vero, per il momento il libro è uscito in contemporanea in Francia con il titolo Tout sur Pasolini, e sembra con buon successo di vendite. Attualmente non mi risultano trattative in corso con altri paesi, ma Pasolini è un autore conosciuto e apprezzato in ogni paese del mondo, e di conseguenza, i libri che parlano della sua opera in maniera approfondita hanno sempre ricevuto un'ampia distribuzione internazionale e una lunga tenitura. Speriamo di non essere smentiti.

L'opera di Pasolini, in particolare quella cinematografica, è piena di ripensamenti strutturali, ad es. i montaggi finali de *Il Decameron* o de *I racconti di Canterbury*. È capitato anche per l'edizione di questo volume? Avete avuto qualche piccolo ripensamento strutturale? C'è stata l'eliminazione di qualche voce?

No, il libro è rimasto nella sua impostazione di fondo. Sono solo stati aggiunti, per volontà dell'editore Gremese, due ricchi inserti a colori: il primo di 80 pagine, dedicato alla filmografia di Pasolini; il secondo, un ottavo, per i dipinti e i disegni di Pasolini. Non abbiamo eliminato voci rispetto al previsto, piuttosto ne sono state aggiunte altre man mano che procedeva il lavoro e avremmo potuto continuare ancora, ma questo non deve sorprendere perché l'opera di Pasolini è davvero inesauribile e sarebbe impensabile pensare di racchiuderla una volta per sempre entro confini delimitati.

Piero Spila

Tutto Pasolini è un libro principalmente per il "nuovo lettore" ma molto adatto anche

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per un "vecchio lettore" di Pasolini, poiché ci s'imbatte in alcuni aspetti nuovi o che erano stati poco esplorati precedentemente. Personalmente, lei trova che ci siano ulteriori aspetti di Pasolini che andrebbero ancora scandagliati?

Come ho detto in precedenza, l'opera di Pasolini è inesauribile ed è fonte di continue sorprese, anche per chi crede di conoscere molto se non quasi tutto dell'autore. Facendo la cura di questo volume, quindi rileggendo tutti i testi e recuperando tutti i riferimenti possibili a disposizione, a me è capitato di scoprire cose che ignoravo quasi completamente e altre cose che mi hanno positivamente sorpreso. E credo che questo sia capitato anche agli altri curatori del libro. Ad esempio, conoscevo poco l'attenzione di Pasolini per la danza, una forma espressiva a cui si avvicinò in un certo momento della sua vita scrivendo un balletto, dal titolo Vivo e Coscienza, progettato inizialmente per le coreografie di Bejart e la musica di Maderna. Un'altra cosa che mi ha colpito riguarda il rapporto di Pasolini con la Russia, un paese alla ribalta della politica internazionale in questi giorni. Un rapporto che parte ovviamente dall'amore per la grande letteratura di quel paese, ma poi rafforzato con viaggi e forti amicizie intellettuali. Nel libro c'è il divertente racconto di un viaggio a Mosca compiuto da Pasolini giovanissimo, ancora all'inizio della carriera ma già cosciente dei suoi interessi culturali ed esistenziali. Alla sua guida ufficiale che insisteva per portarlo agli spettacoli del Bolscioi, il giovane Pasolini chiedeva di accompagnarlo invece nelle periferie notturne di Mosca, nelle case della gente comune, per incontrare la realtà che più gli interessava. Ma più in particolare, la cosa che non smette di sorprendermi è l'attitudine di Pasolini nell'interrogarsi sui linguaggi utilizzati per esprimersi: girava dei film da regista e contemporaneamente approfondiva da teorico la lingua del cinema, definendo addirittura la sua grammatica, affrontando scienze come la semiologia e la linguistica, quindi anche invadendo campi specialistici, mai però con un atteggiamento banalmente nozionistico ma sempre con la creatività e le intuizioni del poeta. Ad esempio, per parlare dello stile introdusse le categorie del cinema di prosa e cinema di poesia, per parlare del piano sequenza fece riferimento all'assassinio di Kennedy, per parlare del montaggio di un film arrivò a parlare della morte, come l'unico evento capace di dare un senso definitivo alla vita di un uomo. Molti semiologi di tipo accademico si scandalizzavano e lo criticavano, ma lui era un poeta.

Lei aveva già curato tre volumi su Pasolini: *Pier Paolo Pasolini* (1999, Gremese); *Il poeta con la macchina da presa* (Scuola nazionale di cinema, 2000); *Pier Paolo Pasolini: i film – guida critica per nuovi spettatori* (2015, Gremese). Queste pubblicazioni, ugualmente di tipo didattico, l'hanno avvantaggiata oppure l'hanno costretta a ripensare "pasolinianamente" a un nuovo linguaggio?

No, ho sempre provato un grande rispetto per Pasolini autore di cinema, poeta, romanziere e pensatore, ma ho anche sempre saputo che Pasolini è un autore inimitabile. Infatti, non ha eredi e l'aggettivo "pasoliniano" è quasi sempre usato in maniera impropria o approssimativa. Credo che nessuno, in Italia e all'estero, si sia avvicinato sia al suo modo di fare arte, sia soprattutto al suo modo di essere e proporsi come intellettuale. Con Pasolini si è realizzata per la prima volta quella che Tullio Kezich chiamò "l'integrazione dell'intellettuale italiano con la società contemporanea". Una figura, quella dell'intellettuale, fino a quel momento chiusa nell'isolamento editoriale e accademico, e che solo con Pasolini, con le sue provocazioni e anticipazioni, si è aperta in maniera violenta e irresistibile ai mezzi di comunicazione di massa. Da questo punto di vista, non conosco altri autori rapportabili al suo livello.

Tra l'altro, lei ha conosciuto di persona Pier Paolo Pasolini, che ricordo ha di quegli incontri? Pasolini l'ha influenzata per quanto concerne il suo modo di scrivere recensioni e saggi?

Beh, ero davvero giovanissimo, poco più che ventenne, e mi capitò di intervistarlo per una rivista che si chiamava "Vie Nuove". Ero alle prime armi ma Pasolini, generosamente, mi concesse ugualmente tutto il tempo e l'attenzione che ci voleva. In quest'atteggiamento era davvero unico. Fuori dagli agi e dai comportamenti borghesi, senza calcoli di convenienza e senza cautele, Pasolini non faceva distinzione tra grandi giornali e piccole riviste, grandi firme e giornalisti di poco nome. Nel mio caso, poi, ho avuto la fortuna di vivere dal primo numero l'esperienza di una rivista a suo modo importante (Cinema&Film), che si occupava in particolare di semiologia del cinema, e quindi molto vicina agli interessi di Pasolini che negli stessi anni elaborava i suoi famosi saggi teorici sul linguaggio cinematografico poi raccolti in Empirismo eretico. Nei suoi primi numeri la rivista ospitava saggi di Pasolini, Barthes e Metz, insieme a interventi di giovani critici e studiosi come il sottoscritto. A raccontarlo sembra davvero un'altra vita.

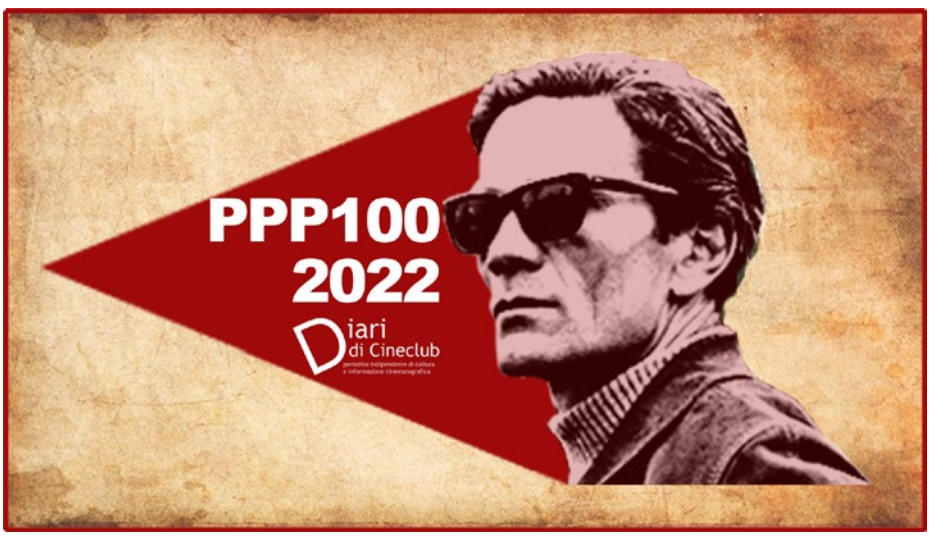
Vorrei chiederle se può dirmi, e se è possibile fare una cernita, quali sono le sue opere preferite di Pasolini (una per ogni area espressiva). Poesia; romanzo; saggio; editoriale; film come regista; film in cui è stato solo sceneggiatore; film in cui è stato attore.

Domanda pericolosa, perché si può rispondere solo in maniera soggettiva, e quindi in modo parziale e discutibile. Sarò breve: tra i romanzi scelgo Amado mio, almeno per la straordinaria descrizione di una proiezione del film Gilda fatta in un'arena di Caorle, con una Rita Hayworth che Pasolini racconta come stupenda e irresistibile: "Contro il cielo, sul pubblico ansimante, con delicata libidine e furiosa pazienza si sfilava il guanto". Per la poesia, non ho dubbi: La religione del mio tempo, dentro c'è proprio 'Tutto Pasolini', la forza del "poeta civile" di cui disse Moravia, l'amore per l'arte (la descrizione degli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo), la ferocia dell'invettiva (l'epigramma contro Pio XII, che fece scandalo, o quello contro Gian Luigi Rondi). Per i film, scelgo la sua opera prima, Accattone, e la sua ultima, Salò o le 120 giornate di Sodoma, uscita postuma e che sono riuscito a vedere per intero solo dopo tanti anni, facendomi forza e con molta fatica. Un film straziante come la sua morte.

Benché per la prima volta si commemora Pasolini attraverso un evento lieto (la nascita), vorrei chiederle dove era e come venne a conoscenza della morte di Pasolini in quel tragico 2 novembre 1975.

Ci sono degli eventi che rimangono incisi per sempre nella vita di ognuno. Come immagino la dichiarazione di una guerra o la nascita o la morte di una persona cara. La morte di Pasolini è stata per molti la fine di una stagione o, per altri, una specie di resa dei conti, sentimentale o politica. Nel libro 'Tutto Pasolini' molte delle personalità ospitate raccontano quel momento, Oriana Fallaci e Panagulis seduti ad un bar di Piazza Navona che ricevono la notizia da uno strillone che vendeva l'edizione straordinaria dell'Unità, o Elio Petri e Dante Ferretti che, costernati, si salutano senza parole e corrono a casa per saperne di più. Per me era una domenica mattina come le altre che all'improvviso si trasformò in un lungo saluto. La camera ardente alla Casa della Cultura, il funerale a Campo de' Fiori con la bellissima orazione funebre di Moravia, una visita fatta anni dopo al cimitero di Casarsa. E poi, soprattutto, leggere i suoi libri, vedere i suoi film, scriverne.

Roberto Baldassarre



Pier Paolo Pasolini e Roberto Villa: una collaborazione, due concezioni a confronto

La conversazione che segue è stata realizzata alla Casa del Cinema di Roma in occasione dell'inaugurazione della mostra Gli Orienti di Pasolini. Un'esposizione che ha avuto circolazione in buona parte del Paese e che consiste in una serie di scatti realizzati da Roberto Villa durante la lavorazione del film Il fiore delle mille e una notte (1974). L'intervista ci ha dato l'opportunità di ricordare un poeta e cineasta da annoverare fra i grandissimi, ma anche di confrontare la sua concezione del cinema con quella dello stesso Villa, latore di un'originale riflessione all'incrocio tra la dimensione umanistica e quella tecnico-scientifica

Stefano Macera

Ovviamente vorremmo che tu partissi dalla genesi della collaborazione con Pasolini.

C'è una premessa da fare. Da quando ho avviato un'attività professionale nell'ambito della fotografia e della pubblicità, nel lontano 1957, mi sono sempre interessato allo studio della comunicazione audiovisiva. Mai ho inteso la produzione di immagini come frutto del caso, cercando invece di collegarla all'analisi dei processi linguistici. Su queste basi, non poteva non darsi l'incontro con Pasolini, che si è avuto nel 1972 a Milano, in occasione di una conferenza in cui già si parlava degli stacchi pubblicitari durante la trasmissione televisiva dei film in tv. Al termine di quel confronto, ho agganciato il grande poeta per chiedergli se gli interessava discutere sul cinema in un'ottica semiologica, ossia considerandolo in quanto sistema di segni. Lui è stato estremamente cortese, mi ha dato l'indirizzo della sua casa a Roma (Via Eufrate) e mi ha anche anticipato che stava per partire per il Medio Oriente, ai fini della realizzazione di un film. Sostanzialmente mi ha invitato, specificando che nel caso di una mia disponibilità avrebbe annunciato alla produzione la presenza di un fotografo sul set. Io ho accettato e un pò di mesi dopo sono giunto nello Yemen, dove proseguivano le riprese già iniziate in Eritrea. Va detto che nei miei 3 mesi e mezzo di documentazione fotografica del film e di colloquio con Pasolini la parte più grossa si è svolta in Iran, allora Persia. In questo contesto, è stato soprattutto rilevante il lavoro svolto presso la Moschea del Venerdì , nella città di Isfahan.

Qual era l'oggetto delle vostre conversazioni?

Le conversazioni non vertevano solo su quello che si stava realizzando. Semmai si partiva dal lavoro concreto per affrontare temi come il ruolo della fotografia nel cinema. Ho presto verificato che, al riguardo, avevamo idee piuttosto diverse. Lui si attestava su una visione del cinema come linguaggio della realtà, mentre per me esso è solo linguaggio. Peraltro, polemizzare garbatamente con una persona di così straordinario spessore, mi ha consentito di formulare meglio le mie idee, derivanti da una pluralità di esperienze conoscitive, alcune legate addirittura alla prima adolescenza...

Questa precocità ci sorprende, puoi entrare nel dettaglio?

L'idea di studiare i meccanismi della comunicazione l'ho avuta da sempre. Nel 1948, a soli 11 anni, mi sono confrontato con una novità rivoluzionaria di cui in Italia poco si parlava: la teoria dell'informazione. Su una rivista americana che costava la bellezza di 3 dollari (Bell System Technical Journal) ho trovato la prima formulazione di questa concezione innovativa, espressa in un saggio che – non conoscendo bene l'inglese – ho tradotto frase per frase con l'ausilio di un vocabolario. In esso, la comunicazione era vista anzitutto in quanto processo statistico e il tema di fondo era la trasmissione di informazioni attraverso un canale fisico di comunicazione. In fasi successive ho tentato sempre di coniugare la linguistica con questa teoria, la cui prima elaborazione si deve all'ingegnere e matematico Claude Shannon, che presto si avvalse della collaborazione di un collega: Warren Weaver. Ora, può sorprendere l'accostamento di saperi dall'origine così diversa, dato che la linguistica viene sempre percepita come una materia esclusivamente umanistica. Però i concetti di emittente, canale, codice e ricevente, affermatisi a partire da Shannon e Weaver, non sono stati decisivi solo per la storia delle telecomunicazioni, risultando utili anche nello studio dei processi di produzione del linguaggio.

Roberto Villa e Rosalba Trebian, moglie e curatore

In sostanza, parliamo di un interesse sconfinato verso il tema della comunicazione...

Sì, dietro questo incessante studio c'è sempre stata una passione profonda. Tieni presente che la rivista citata, per l'epoca davvero costosa, l'ho potuta acquistare grazie a dei lavori che realizzavo per ragazzini ricchi. Per farli divertire inventavo dei piccoli alianti. Come a dire che la vocazione alla progettazione è stata sempre un mio tratto specifico, unitamente all'approfondimento delle questioni teoriche.

1973 - Persia - Esfahan - Pasolini sempre iperattivo non usava il megafono ma "volava" da una parte all'altra per dare disposizioni

Come si riversano le tue conoscenze teoriche e scientifiche nell'attività di fotografo?

Nella composizione delle foto mi attengo scrupolosamente alle concezioni maturate in secoli di storia dell'arte: la prospettiva lineare, la sezione aurea, i rapporti armonici. Poi collego queste modalità della rappresentazione alla teoria dell'informazione, nella consapevolezza di un fatto: l'arte e la scienza non sono necessariamente separate. Gli artisti che nel '400 che si sono posti il problema di come rappresentare la profondità dello spazio, sono partiti da precise competenze geometriche e matematiche. Ciò ha implicazioni enormi. Il fotografo o il pittore che

1973 - Persia - Esfahan - Moschea del Venerdì - Pasolini sorride, non per la foto in posa, ma per la motivazione sulla "finzione" che compare nel testo "Anche il cinema è una finzione"

colloca un oggetto in una sezione aurea, sta svolgendo - o è nelle condizioni di svolgere – un discorso. Se non è padrone di questo sapere tra l'artistico e lo scientifico, perlopiù potrà comunicare involontariamente qualcosa su sé stesso. Ovvero far emergere tratti latenti della propria personalità, peraltro

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

decodificabili solo con l'intervento di uno psicologo.

Per te, insomma, l'attività artistica rimanda sempre a una grande consapevolezza...

L'impostazione del lavoro basata sul caso l'ho rifiutata sin dagli anni '50, quando ho aperto un mio studio fotografico e pubblicitario. In quella fase, era ancora dominante la figura del fotografo ambulante, che peraltro era obbligato a tenere i negativi sempre a disposizione delle forze dell'ordine. Io non volevo sottostare a questi controlli e alle connesse responsabilità penali, quindi mi sono dato al campo della pubblicità, in cui la realizzazione di immagini era sottoposta a meno vincoli. In più, avevo la possibilità di studiare meglio quello che facevo, di sperimentare, mettendo le mie stesse competenze ingegneristiche al servizio della produzione di immagini. E' così che sono arrivato ad avere committenti illustri ed esigenti come Sony, Mitsubishi ecc.

Cosa, a tuo avviso, distingue la fotografia dalle altre arti?

La fotografia, come ogni linguaggio, ha un proprio specifico. Che è quello di fermare l'istante, congelando un momento rivelatore sul piano sociale o anche storico. Se si attiene a questo principio, non è importante che l'immagine sia perfetta tecnicamente. Ogni mezzo di comunicazione e di espressione dovrebbe rimanere fedele al proprio compito. Ad esempio, lo specifico della televisione è quello della trasmissione in simultanea di un avvenimento...

E lo specifico del cinema qual è?

Il cinema deve riprodurre il movimento, è questa la sua missione. In fondo, quest'arte da subito si collega ad alcune correnti della psicologia, come la teoria della forma o Gestalt, che si è concentrata sul tema del movimento stroboscopico o apparente. Ora, sia i teorici della Gestalt sia i primi cineasti si sono confrontati con i lavori rivoluzionari di Eadweard Muybridge, l'autore che, negli ultimi decenni dell'ottocento, ha portato avanti una rigorosa analisi dei movimenti del cavallo, forzando i limiti stessi della fotografia e inventando degli strumenti di fatto precinematografici.

Dunque, è questo il discorso che contrapponi al realismo come elemento chiave della Settima Arte...

L'equivoco del cinema come linguaggio della realtà, nasce da una pratica neorealistica che lo stesso Pasolini ha estremizzato. Lui, per rappresentare un individuo appartenente a una determinata categoria sociale, prendeva un non attore che a quell'ambito apparteneva. Ma pur sempre di finzione si trattava, secondo la mia opinione. Però, la sua attività cinematografica non è mai riducibile a questa convinzione, così lontana dalla mia impostazione. In tutti i suoi film c'è una straordinaria ricerca visiva, che non si risolve nelle semplici, pur presenti, citazioni di dipinti. Egli aveva studiato con uno dei massimi storici dell'arte del '900, Roberto Longhi, dunque i riferimenti alla pittura cinquecentesca o secentesca non erano, come in altri autori, mero sfoggio di erudizione artistica. Si basavano anche sulla consapevolezza profonda delle possibilità di scambio tra le due arti. In più, negli ultimi anni della sua vita, egli ha svolto una riflessione assai acuta sullo strutturalismo, arrivando dunque a concepire il cinema come un sistema di segni che, se usato consapevolmente, può dar luogo a una pluralità di significati. Tutto questo, lo ha portato progressivamente a una visione meno ingenua di quella sintetizzata nella formula "linguaggio della realtà".

Teoria a parte, molti vedono nel Pasolini regista una sorta di dilettante di genio. Tu che ne pensi?

Sì. Sulla sua genialità non ci possono essere dubbi. Era così audace nelle concezioni, da trascendere i suoi limiti di ordine tecnico. Per dire, non sapeva molto di obiettivi. Quando le riprese le faceva direttamente lui, la macchina gli veniva preparata dall'operatore o dal direttore della fotografia, il bravissimo Giuseppe Ruzzolini. I risultati di questo modo di procedere erano sempre ragguardevoli, talvolta sorprendenti, però la mia idea di fondo, in relazione al lavoro cinematografico, era e rimane un'altra. A mio avviso, per il cinema valgono gli stessi principi vigenti nella narrativa e nella poesia. Se non si conosce bene la lingua italiana, non si può scrivere con cognizione. Il possesso di una lingua prevede la perfetta conoscenza di tutte le sue regole e di ogni sua alchimia. Dunque, anche di quei procedimenti di tecnica letteraria, il cui corrispettivo, in ambito cinematografico, sono ad esempio i processi meccanici dell'ottica.

Com'era il Pasolini regista? Ad esempio, come si comportava verso i suoi collaboratori?

Non a caso, durante la lavorazione de "Il fiore delle mille e una notte" si sono verificati anche pasticci, con scene ripetute un'infinità di volte per errori di ordine tecnico. Il punto è che nessuno si sognava di segnalare i problemi a Pier Paolo. Non per paura, egli aveva un carisma unico e in più dai suoi tecnici esigeva molto senza mai perdere la gentilezza. Non ho mai visto un caso di autorevolezza così sganciato da qualsiasi inclinazione autoritaria. Però, in certi casi sono dovuto intervenire, segnalando degli sbagli all'assistente alla regia, Umberto Angelucci. Parlo di un contesto in cui certi inciampi erano inevitabili. Al film lavoravano 40 persone e tutti facevano tutto, secondo una metodologia quasi opposta a quella vigente a Hollywood. Negli Stati Uniti, infatti, sono state definite ben 51 categorie di lavori connessi al cinema, con competenze ben individuate e senza che i diversi tecnici abbiano possibilità d'intervenire in campi a loro estranei.

Noi sappiamo di tue esperienze anche in altri set. Ai fini di un raffronto, ce ne puoi illustrare almeno una?

Sì, un'esperienza a cui tengo molto e di cui parlo spesso è quella sul set del film "Finché c'è guerra c'è speranza" (1974), diretto e interpretato da Alberto Sordi. In quel caso, ci si muoveva secondo linee più tradizionali e legate a un concetto di professionalità classico. Ognuno aveva un compito stabilito e nessuno metteva bocca su quanto faceva, per dire, il direttore della fotografia, che era Sergio D'Offizi. Però, visto che parliamo della collaborazione con Sordi, mi preme sottolineare una cosa. Io trovo che lui sia stato un talento non comune, non sempre ben inquadrato anche da chi dice di stimarlo. In molti lo pensano soprattutto come abile comico borgataro, ma in realtà è stato un autore in senso pieno. Nel film in questione vengono svolte considerazioni non banali sulla cultura del consumo e su una realtà esclusivamente improntata alla logica del profitto, due elementi che sono alla base del vuoto esistenziale e della stessa produzione di guerre in giro per il mondo. Per portare avanti questo discorso, egli si è basato su personaggi reali, modificando nomi e luoghi. Se ci si pensa bene, l'operazione che ha condotto è assai simile a quella portata avanti da Umberto Eco in uno dei suoi romanzi più celebrati: "Il cimitero di Praga" (2010), che introduce le istanze della finzione e dell'affabulazione in una rete di fatti concretamente svoltisi nell'800.

Tornando all'attività svolta sul set de *Il fiore delle mille e una notte*, come hai scelto i soggetti delle tue foto?

La mia scelta di fondo è stata quella di selezionare volti antropologici. L'intento era quello di immagazzinare immagini capaci di dare il senso della realtà locale, rivelandone per quanto possibile le strutture culturali profonde. In questo, sono stato agevolato dal modo in cui sono state selezionate le comparse. Molte delle quali, non indossavano i costumi realizzati da Danilo Donati, ma quelli che erano gli abiti tipici del posto. Il vestiario e i volti di queste persone risultavano infatti particolarmente idonei al film. E con loro, come si può evincere da diversi scatti, s'è sviluppata una sorta di complicità. Non li fotografavo a sorpresa, non mi muovevo da osservatore totalmente distaccato. Se vuoi conoscere in modo non superficiale una realtà, devi coniugare approccio scientifico e tentativo d'interazione con i soggetti che in essa agiscono concretamente. Infatti, il procedimento era sempre lo stesso, loro mi guardavano e io scattavo. In questo c'era qualcosa di paradossale: queste persone posavano con spontaneità per scatti non destinati alla pubblicazione nel loro paese e che quindi non avrebbero mai visto.

Stefano Macera

1973 - Yemen - Ta'izz - Suk - è bastato un copricapo per trasformare questo volto in quello di un dignitario di corte

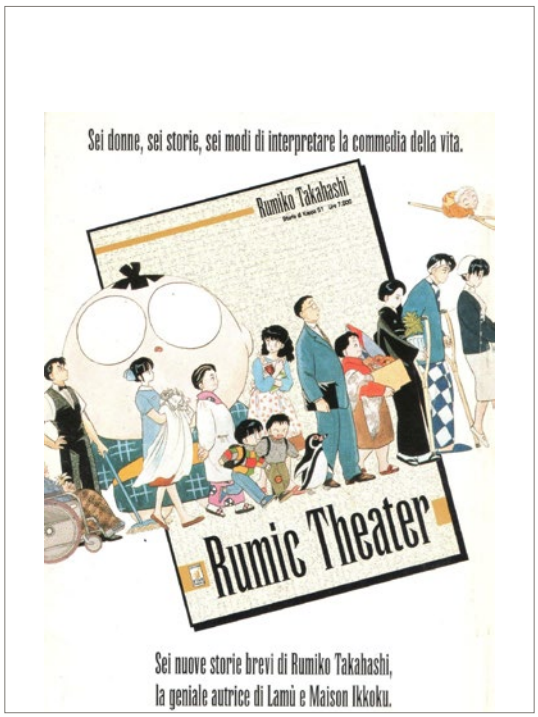
1973 - Persia - Esfahan - Una giovane persiana, con uno dei coloratissimi capi di Donati mentre attravesa il piazzale su un asinello

La terza età secondo Takahashi Rumiko

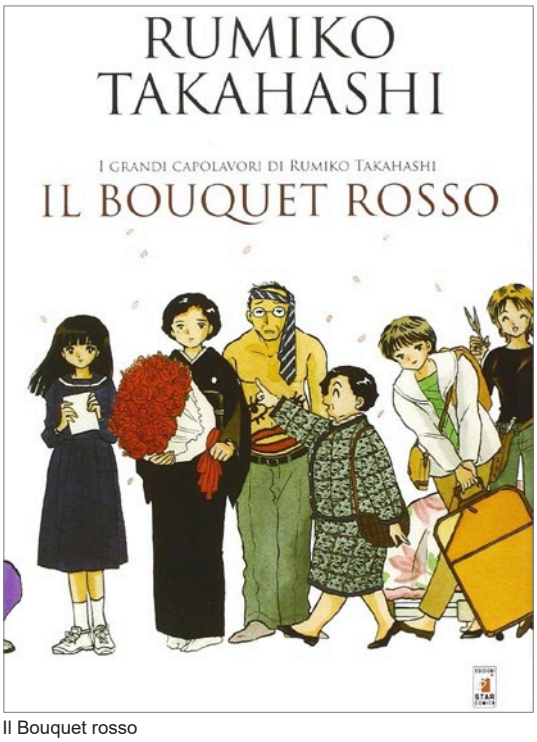
Ali Raffaele Matar

Aveva destato un certo scalpore, nel 2019, la decisione del Festival di Angoulême di insignire del Grand Prix alla carriera Takahashi Rumiko, prima donna giapponese a ricevere un simile premio, a discapito di altre autrici effettivamente più rivoluzionarie. In Francia, le reti televisive generaliste ne avevano evidenziato con toni entusiastici la storica importanza nel circuito del manga, esaltandone, forse eccessivamente, le qualità. Inevitabile il disappunto di critici e esperti, che hanno lamentato una mancanza di obiettività da parte della giuria, che ha attribuito troppa profondità a un'autrice in fondo da sempre puramente commerciale. Eppure, se la Storia del fumetto fosse trasposta su una mappa, sulla cartina dedicata al versante nipponico, uno dei territori più vasti porterebbe indubbiamente il suo nome, per l'indiscussa fama, la verve e la prolificità che, malgrado alcuni evidenti difetti, l'hanno sempre contraddistinta dal suo debutto, avvenuto nel 1978. Surclassando la quasi totalità dei colleghi uomini, in Giappone e nel mondo, la "*Regina del manga*" detiene tutt'oggi il merito di essere riuscita a mantenere una presenza costante – ultra-quarantennale – nel mercato editoriale, generando una mole incommensurabile di vendite grazie alle sue lunghissime serie per ragazzi. Nel solo Giappone, si stima che le sue opere abbiano venduto più di duecento milioni di copie. Un record che l'ha resa la donna più abbiente dell'arcipelago, il cui successo trascende i confini e dove, all'estero, l'affetto di generazioni di appassionati l'ha incoronata con prestigiosi premi. Chi si accosta per la prima volta all'universo iconografico del manga, senza aver necessariamente letto una sola delle sue storie, saprà riconoscere almeno uno dei suoi personaggi più iconici: che sia *Lamù*, l'aliena dal bikini tigrato, o *Ranma*, il ragazzo col codino che diventa una donna a contatto con l'acqua, o *Inuyasha*, il mezzo-demone dalla lunga chioma bianca e la tunica rossa, omaggiato in una canzone anche da Mahmood, vincitore dell'ultima edizione del festival di Sanremo. Della sua popolarità si è detto molto nel corso dei decenni, mentre si cercava di decifrare il successo in Occidente del cosiddetto "fenomeno manga", ma la chiave è da scorgersi senz'altro nel talento di riuscire a navigare con facilità tra registri narrativi diversi: dalla commedia al melò, dalla fantascienza a piccoli drammi quotidiani, introducendo di volta in volta una varietà sterminata di personaggi atipici, di cui accentua tutte le volte, in maniera significativa, pregi e difetti, in modo da renderli memorabili. Ma tra le sue pagine non vi sono solo bizzarrie: tra extraterrestri, esperti di arti marziali, spiriti e studentesse sensitive, sono gli *anziani* a popolare una larga fetta del suo universo creativo. Difficile trovare artisti che attingano una mole enorme di idee dalle problematiche legate al mondo della terza età quanto lei, che a suocere, vedove e pensionati ha dedicato un'intera sequela di *short stories* slegate fra loro, realizzate saltuariamente a margine dei suoi titoli mainstream sin dagli anni Ottanta, andando a comporre il *Rumic Theater*. Benché il crescente invecchiamento demografico sia tra le questioni che più preoccupano la politica e le cronache giapponesi, è poco frequente l'interesse al tema nel mondo dell'arte o del cinema, così come indegna è la rappresentazione tipica dei personaggi attempati. Sul grande schermo, film storici quali *Ikiru* (Kurosawa, 1952), *Tokyo Monogatari* (Ozu, 1953), *Musuko* (Yamada Yoji, 1991) e *Mori no Iru Basho* (Okita Shuichi, 2018) hanno sempre riservato agli anziani un ruolo marginale nella società, mesti e soli, la cui unica funzione pare essere quella di attendere la morte, sballottati tristemente da un figlio all'altro. Nel filone di questa visione diffusa, va ad aggiungersi *Tempest*, una recente storia distopica disegnata da Asano Inio (contenuta nella raccolta *Inio Asano Short Stories*, 2018), nel quale il fumettista immagina un futuro in cui gli anziani in Giappone vengono privati del diritto a una vita dignitosa, nella circostanza in cui falliscano gli esami pensati dal governo per ridurre le percentuali di popolazione senile, ritenuta gravosa sul bilancio dello Stato. A rendere particolarmente spinoso il tema è, in prima battuta, l'ostilità nutrita dalla tradizione nipponica nei confronti di chi risulta a tutti gli effetti improduttivo. Chi non contribuisce attivamente allo sviluppo della società, chi non rende in alcun modo o opta per l'ozio invece del lavoro, non merita spazio alcuno. Nei lavori di Takahashi Rumiko, la tendenza procede nel verso contrario alla prassi. Gli anziani sono resi, nella maggior parte dei casi, pari ai restanti personaggi più giovani. Si dimostrano attivi, energici, sfaccettati, talvolta innamorati, rancorosi, vendicativi ma sempre umanissimi e pieni di vita. Particolarmente esemplificativo del archetipo del personaggio attempato caro all'autrice è il nonno protagonista della short story *Grandfather* realizzata nel 1990, leggibile nella raccolta *1 or W*. Simpatico approfittatore rimasto vedovo, il vecchio Gen passa il tempo a convincere il nipote a giocare a baseball per

segue a pag. successiva



Manifesto promozionale per Rumic Theater



Il Bouquet rosso

Uno dei tanti anziani di Rumiko (tratto da Rinne)

segue da pag. precedente

accaparrarsi i soldi delle vincite e usarli per uscire con una sua coetanea, anch'ella vedova. Quando il nipote deciderà di rifiutarsi, sarà il nonno stesso a scendere in campo in prima persona, malgrado gli acciacchi dell'età, pur di riuscire a guadagnare i soldi del premio e investirli in questo suo amore platonico. Sono molti gli uomini anziani che nei racconti di Rumiko si innamorano di qualche donna. Come l'ingenuo protagonista di *Alla tua età* (contenuta in *Unmei no tori - Gli uccelli del destino)*, nella quale un vedovo finisce per restare ammaliato da una giovane conosciuta in palestra, alla quale inizia a fare regali sempre più costosi, allarmando la nuora e il figlio. O come l'aspirante romanziere pensionato di *Magari morisse* (nella

A cena con la strega

raccolta intitolata *A cena con la strega*) che, presa una cotta per la responsabile del locale di cui è proprietaria sua moglie, finisce per architettare dei piani piuttosto strambi per liberarsi della cinica consorte. A questa galleria di affabili anziani, l'autrice non risparmia personaggi spregevoli come la suocera ritratta in una delle sue storie più intense e riuscite: *Dentro il vaso*. Nella narrazione di Takahashi Rumiko non vi è traccia di intenti documentaristici ma la sola volontà di dimostrare che gli anziani possono avere, come chiunque altro, ostacoli e problemi e non sono di certo, loro stessi, il problema, come invece è la società, implicitamente, a definirli. La stessa artista, oggi ultrasessantenne, lavora ancora a ritmi forsennati, esattamente come faceva venti o trent'anni fa, realizzando ogni settimana una storia di almeno una ventina di pagine per Shogakukan, l'editore che l'ha adottata dalla fine degli anni Settanta e che la ospiterà fino all'ultimo giorno in cui sarà in grado di disegnare. Una contraddizione tutta giapponese che vede nel lavoro, fino allo stremo, l'unica via per la redenzione. Anche in vecchiaia.

Ali Raffaele Matar

Bob Rafelson

Massimo Cialani

Sul finire degli anni '60 e inizi '70 nel cinema indipendente americano c'era la possibilità di fare di tutto. La ribellione giovanile monta e i costumi sociali e sessuali subiscono radicali trasformazioni. Un mondo reale che è ormai in profondo cambiamento, minato da alcuni avvenimenti che scuotono le coscienze di un'intera generazione di giovani. Nel giro di circa tre mesi vengono assassinati Martin Luther King (4 aprile 1968) e Bob Kennedy (6 giugno 1968), eventi da cui scaturiscono le decise contestazioni contro la guerra in Vietnam, le rivolte studentesche all'università di Berkley e la grande manifestazione organizzata in occasione della Convention Democratica a Chicago, soffocate un pò ovunque da reazioni violente da parte della polizia. Questo è il periodo in cui si forma e inizia i primi lavori per la televisione e poi nel cinema Bob Rafelson. Robert Rafelson nasce a New York City il 21 febbraio 1933 da una famiglia di origine ebrea. Secondogenito, ha un fratello di nome Donald. Inizialmente frequenta con profitto il Trinity-Pauling poi, adolescente inquieto, fugge da casa in cerca d'avventura e la trova: lavora prima in un rodeo in Arizona, poi come scaricatore di porto e in seguito entra a far parte come batterista di un gruppo jazz ad Acapulco. Tornato a casa è studente di Filosofia al "Dartmouth College". Arruolato nella US Army dislocata in Giappone, lavora come disk-jokey per la radio dell'esercito, nel frattempo rimane affascinato da alcuni film giapponesi, in particolare da *Viaggio a Tokyo* di Yasuhiro Ozu e dai film di Akira Kurosawa; inizia così un'attività di traduttore e consigliere per la "Shochiku Film-Company" per i film giapponesi che, a suo parere, avrebbero potuto essere distribuiti nel mercato americano. Nel suo primo viaggio in Italia, appena diciottenne, senza denaro, a Firenze compra un libro con le opere presenti agli Uffizi e si improvvisa guida per i turisti americani. Nello stesso soggiorno ha modo di vedere i classici del Neorealismo e rimane favorevolmente colpito da *Il posto* di Ermanno Olmi. Nel 1953 vinse un concorso per la composizione drammaturgica che gli permette le prime collaborazioni con la televisione. Nella prima metà degli anni Cinquanta si sposa con Toby Carr conosciuta ai tempi della scuola superiore, dalla quale ha avuto due figli: Peter (n. 1960) e Julie (n. 1962) scomparsa prematuramente all'età di dieci anni. La moglie, in qualità di scenografa, ha lavorato nei suoi primi film e con registi quali M. Scorsese e J. Demme. Nel 1959 inizia a lavorare per un canale tv newyorkese con il compito di leggere e selezionare commedie da produrre per il piccolo schermo. Nel 1965 trova un lavoro presso la "Screen Gems" dove incontra il produttore Bert Schneider con il quale entra subito in sintonia e, viste le esperienze precedenti, lo stesso anno creano una propria compagnia la "Raybert Productions". Sulla scia di

Bob Rafelson (1933)

A hard Day's Night (1963) e *Help* (1965) entrambi di Richard Lester, con protagonisti i Beatles decide di mettere in cantiere una serie di telefilm con al centro le bizzarre avventure di una band composta da quattro elementi: T*he Monkees,* la risposta americana al successo planetario dei Beatles. Nel selezionare il cast dei componenti del gruppo David Jones, Michey Dolenz, Peter Tork, Michael Nesmith, il criterio adottato fu che non era necessario che fossero dei musicisti, ma che in primo luogo rappresentassero, per il loro aspetto, quattro tipici ragazzi americani della middle-class. Infatti solo due di loro avevano una qualche esperienza in campo musicale. E il fatto che non suonassero mai o cantassero in playback fu del tutto irrilevante. Per la creazione delle musiche la produzione assicurò una folta schiera di musicisti professionisti pronti a scrivere canzoni di successo tra cui Carole King, Neil Diamond, Harry Nilson. Dunque il fenomeno Monkees nasce da un progetto studiato a tavolino con da una parte il contributo dell'industria cinematografica (Columbia Pictures) dall'altra quella dell'industria discografica (Screen Gems Music). Ogni sabato, giorno della messa in onda, milioni di giovani americani attendevano con trepidazione le nuove gesta della band. Tutti i singoli pubblicati arrivarono ai primi posti della classifica dei dischi. Anche in Italia uno dei loro hit *I'm A Believer* fu portato al successo da Caterina Caselli con il titolo *Io sono bugiarda.* Solo in seguito quando al gruppo verrà chiesto di esibirsi dal vivo imparerà a suonare uno strumento.

Dopo il primo lungometraggio *Head* (1968) ancora con protagonisti i Monkees, nel 1970 realizza *Cinque pezzi facili* pietra miliare della Nuova Hollywood che riceve il Golden Globe Awards per la miglior regia. A volte le dichiarazioni dei registi lasciano il tempo che trovano poichè il risultato di un film travalica le intenzioni iniziali dell'autore, ma è vero che i suoi film hanno un solido modello di compostezza narrativa classico, che guarda a Ford e Hawks, lontano dallo stile di tanto cinema americano contemporaneo votato alla concitazione delle riprese, dove sembra accada molto, ma in realtà non succede nulla. Il baricentro gravitazionale del suo cinema sono i rapporti interpersonali che intercorrono tra i personaggi, la plausibilità delle storie raccontate, il realismo, l'individuo solo di fronte alla

segue a pag. successiva

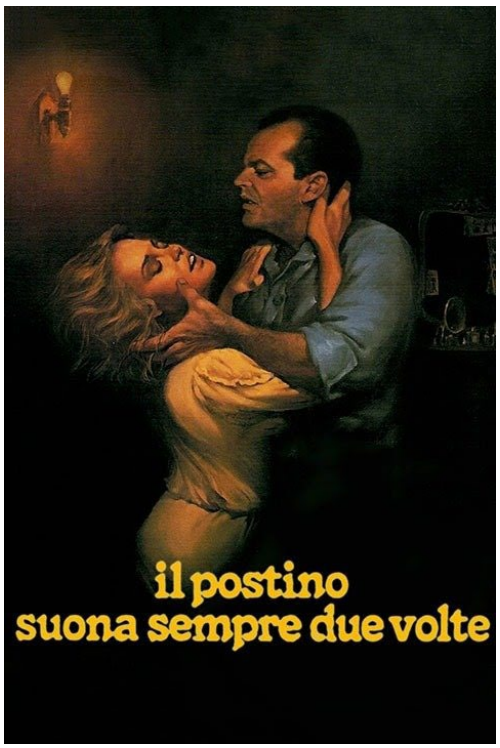
segue da pag. precedente

complessità della vita. Anche il linguaggio impiegato risulta personale: Rafelson a partire da *Cinque pezzi facili* ha cominciato a lavorare

sui tempi morti, su ciò che tanto cinema odierno lascia fuori campo.

Da sempre poco allineato, il suo cinema libero rifiuta le etichette. Poco incline alla rappresentazione dell'"american dream", la sua filmografia si configura anche come una critica all'impasse della società capitalistica incapace di superare se stessa e contro la rassegnazione che il mondo in cui viviamo sia il migliore dei mondi possibili. Nella vita Rafelson ha sempre praticato una buona dose di sana ironia, sul set e durante la preparazione di un film, al contrario è estremamente rigoroso, meticoloso, ossessivo. Ad esempio prima delle riprese di *Stay Hungry* ambientato in Alabama, si è recato verso sud per sette mesi esclusivamente per conoscere da vicino gli abitanti e studiare le persone e la società del posto che poi sarebbe confluita nel film. Rafelson spesso ama schermirsi, in realtà è un regista colto, laureato in filosofia con studi di storia delle religioni, con buone conoscenze del cinema europeo e giapponese, ma evita di fare sfoggio del proprio retroterra culturale nella vita e tanto meno nelle sue opere. A partire da *Il postino suona sempre due volte*, troviamo ben cinque film basati su una rilettura del genere noir. Raferlson si muove all'interno del noir con originalità senza ricalcarne i *cliché*, ma adeguando il genere alla sua poetica maturata in precedenza. Per cui non esiste una cesura tra la prima e la seconda parte della sua filmografia. Sceglie il noir perché tra i vari generi è quello che più si avvicina, con le sue storie, alla realtà e quello, che per sua natura, riesce a coinvolgere maggiormente lo spettatore. Il noir infatti tra i generi è il più completo, quello che avvolge lo spettatore facendolo partecipare a un flusso continuo di sentimento, passione, morte. Inoltre esso, più che nella letteratura, al cinema risulta ancora più efficace attraverso il montaggio visivo delle scene che permette a chi guarda di essere presente in più luoghi: ora accanto all'assassino, ora vicino alla vittima e di conoscere in un lampo le caratteristiche, il passato, il presente dei personaggi.

Al di là dei contenuti estetici, che risultano



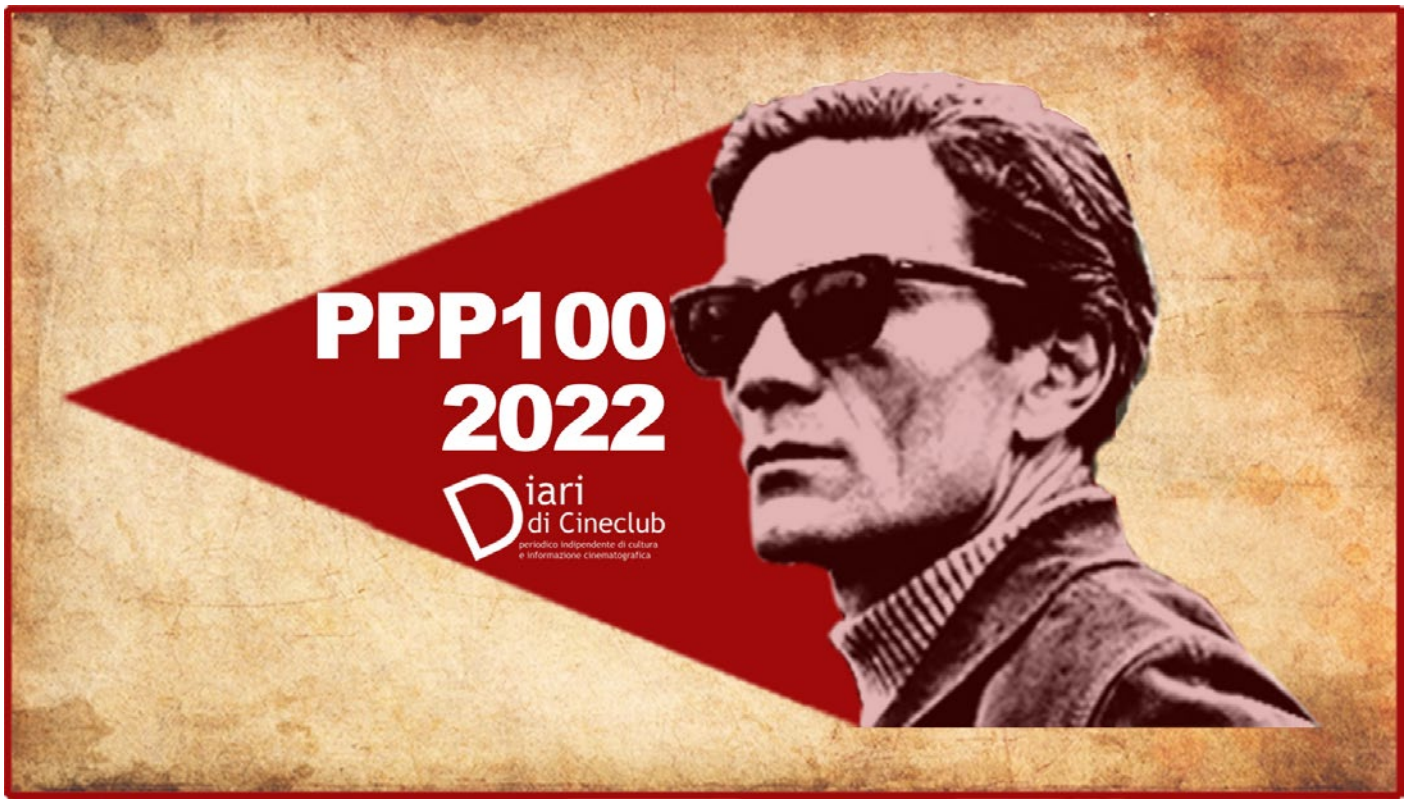
comunque importanti, il dato rilevante della parabola rafelsoniana, in definitiva è quello di aver saputo coniugare nel suo lavoro ragione e passione e aver combattuto per l'affermazione delle proprie idee. Venuto in Italia in diverse occasioni, Rafelson nell'ottobre del 2009 ha tenuto una lezione all'Università di Roma Tre intitolata "Five Easy Question" sulle sue esperienze di cineasta e produttore negli anni '70. Il giorno dopo si è recato in Toscana al "Terra di Siena Film Festival", dove gli è stato conferito un premio alla carriera. Da anni lontano da Hollywood, vive ad Aspen (Colorado) una piccola città di montagna, con la seconda moglie Gabrielle Taurek, da cui ha avuto altri due figli, in una casa arredata con oggetti di artigianato raccolti in varie parti del mondo nel corso dei suoi viaggi.

Massimo Cialani

** Massimo è venuto a mancare il 27 gennaio scorso come abbiamo ricordato sul precedente numero 103. Ora riposa con i suoi al cimitero di Maccarese. Questo è l'ultimo articolo che aveva scritto per noi, pervenuto tramite il nipote Luca. In sua memoria, si sta ampliando la biblioteca della scuola dove ha insegnato negli ultimi anni, iniziativa promossa da lui, e avrà il suo nome, come il famoso cineforum come attività extrascolastica che svolgeva con i suoi studenti.*

PPP100 | 2022 | DdC

Lo spazio espositivo web di Diari di Cineclub



Nel mese di marzo, anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Quartiere Santo Stefano di Bologna, 5 marzo 1922), è stata inaugurata la nostra Mostra online PPP100 | 2022 | DdC sullo spazio espositivo web di **Diari di Cineclub** dedicato al poeta, scrittore, regista.
La Mostra sarà costantemente aggiornata nel corso di tutto l'anno, grazie alla collaborazione volontaria di operatori culturali, tecnici, artisti e di tutte le Associazioni culturali nazionali ed internazionali con le quali si è in contatto.
Per visitarla: https://bit.ly/3LNhCeC

Questi i principali percorsi che saranno sviluppati nel corso del 2022:

- Calendario Eventi e Mostre in Italia e nel mondo;
- Gli Orienti di Pasolini | Roberto Villa;
- Io sono una forza del passato | Valentina Restivo;
- Volumi pubblicati per il centenario;
- Pasolini 100 su DdCR:
- I podcast di Giorgia Bruni;
- Le voci di Pasolini;
- Articoli pubblicati su Diari di Cineclub in occasione del centenario;
- Ritratti: la rappresentazione artistica di Pier Paolo Pasolini (aa.vv.);
- Fotogrammi d'autore (aa.vv.);
- Raccolta di foto di Pasolini;
- Documentazione varia.

**Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti*

Diari di Cineclub *le* Mostre Virtuali Online

Anniversario

Nostra Signora dei Turchi nel ventennale della morte di Carmelo Bene

Quando è in atto una rivoluzione... l'artista non deve semplicemente illustrarla
o farne il pubblicitario ma deve esprimere nel modo più originale, più libero
e trasfigurare quei contenuti , quel movimento in arte.
In questo senso Nostra Signora dei Turchi, del 68 potrebbe essere il manifesto
ma di un sessantotto diverso dal sessantotto che in realtà è stato,
pieno di contenuti, pieno di proclami, pieno anche di logiche
per le quali gli artisti dovevano sostanzialmente essere dei propagandisti.
E' chiaro che lui era un gigante...
Marco Bellocchio

Stefano Beccastrini

Uno dei principali *ispiratori di gaia scienza*, insomma dei "maestri di beffarda iconoclastia", del mio Sessantotto fiorentino fu senza dubbio Carmelo Bene, di cui ricorre quest'anno il ventennale della morte (avvenuta a Roma il 16 marzo del 2002). Egli non mi insegnò nulla sulla lotta di classe né sull'autoritarismo accademico né su come creare un'alleanza tra il movimento operaio e quello studentesco: tutte cose che a lui non interessavano – appunto - per nulla. Mi insegnò un modo diverso di fare teatro (anche di quel grande teatro che è la vita stessa: in quegli anni, Carmelo venne a recitare tre o quattro volte al Teatro della Pergola di Firenze ed io mi recai a vederlo e a sentirlo, quel pugliese dalla voce profonda che pareva un Antonim Artaud redivivo), di leggere la grande poesia, di girare film straordinariamente belli, originali, così poco italiani.

Carmelo Bene fece cinema per pochi anni. Quella che poi fu chiamata la sua "parentesi cinematografica" - che gli dette fama internazionale, specialmente in Francia - durò dal 1967 al 1973 ed ebbe inizio con la sua apparizione, in qualità di attore, nell'*Edipo re* di Pier Paolo Pasolini (un altro gigante di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita). Come regista girò in seguito, e precisamente nel 1967, un cortometraggio – durava 25 minuti - intitolato *Hermitage*: tratto dal suo romanzo *Credito italiano*, esso era ambientato nella stanza 804 dell'Hotel Hermitage di Roma. Il film ebbe scarsa risonanza, a differenza di *Nostra Signora dei Turchi*, suo primo lungometraggio, che di risonanza ne ebbe molta (nel bene e nel male, nel successo e nella denigrazione). Il film, ispirato dall'omonimo romanzo dello stesso autore, uscì nel 1968 ed è praticamente – salvo le poche scene in cui compaiono Lydia Mancinelli nel ruolo di Santa Margherita e tre o quattro altre comparse – il lungo monologo (che prende avvio dalla memoria degli 813 martiri di Otranto sterminati nel 1480 dai Turchi invasori) di un personaggio di origini pugliesi (un martire redivivo?) tormentato nell'animo fino all'autodistruzione. Presentato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, vinse il premio speciale della giuria, ma secondo molti critici avrebbe meritato addirittura il Leone d'Oro (che fu invece assegnato a *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi* di Alexandre Kluge). Vennero poi altri quattro lungometraggi ossia *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1971), *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973). Dopo, terminò l'interesse di Carmelo Bene nei confronti del cinema (egli, comunque, continuò ad ammirare Buster Keaton e a sbeffeggiare Charlie Chaplin). Ebbe a scrivere, del cinema di Carmelo Bene e in particolare di *Nostra Signora dei Turchi*, uno dei critici cinematografici italiani che più si schierò in difesa del cineasta salentino – contestatissimo dal pubblico italiano - ossia

Cattedrale di Otranto, davanti alla cappella dove sono racchiuse le ossa degli 800 martiri cristiani, è stato girato "Nostra Signora dei Turchi" (1968).

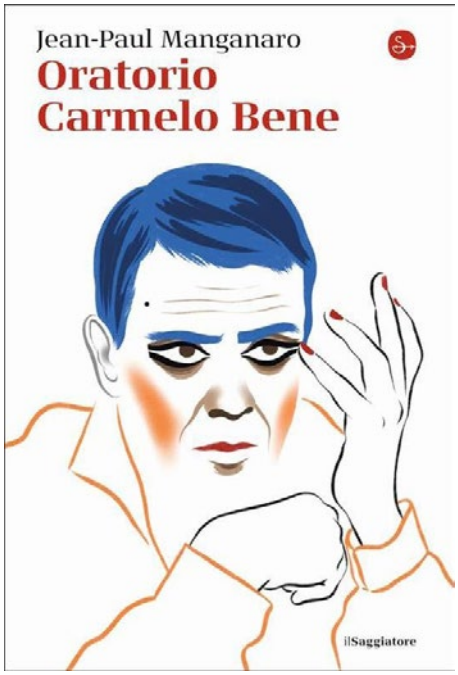
Adriano Aprà, il fondatore della mitica rivista *Cinema&Film*: "Quando vidi *Nostra Signora dei Turchi* non ero del tutto impreparato. Il terreno era stato lavorato da parenti lontani di Bene. Jerry Lewis (perché no?), l'underground americano, soprattutto Stan Brakhage e Gregory Markopoulos ma anche Kenneth Anger; dall'eco di *Ivan il terribile* di Ejsenstein (la sequenza a colori della seconda parte) e del Welles più scatenato (*Mr. Arkadin*). Più difficile trovare analogie in Italia, patria del realismo. Ai margini c'erano comunque... Piero Bargellini e Mario Schifano, non a caso accomunati a Bene sotto l'etichetta di *nuovo cinema italiano* in quel fatidico n. 9 della rivista che dirigevo " (che era, appunto, *Cinema&Film*, in uno dei primi numeri della quale pubblicai il mio primo testo, scritto con il compianto amico Marco Melani, di critica cinematografica: un articolo sui cinegiornali militanti dei News Reel afroamericani che Marco e io avemmo modo, proprio nel '68, di scoprire al Festival dei Popoli di Firenze).

Credo che, nei due decenni più recenti, sia un italianista francese, nonché di origini italiane e più precisamente siciliane, di nome Jean-Paul Manganaro - professore emerito di Letteratura italiana contemporanea all'università di Lille nonché dottissimo *cinephile* – a emergere quale più attento esegeta di Carmelo Bene. Nel 2001, e dunque un anno prima ch'egli morisse, in occasione del *bATik(Film) Festival* di Perugia intitolato *Il cinema al limite*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

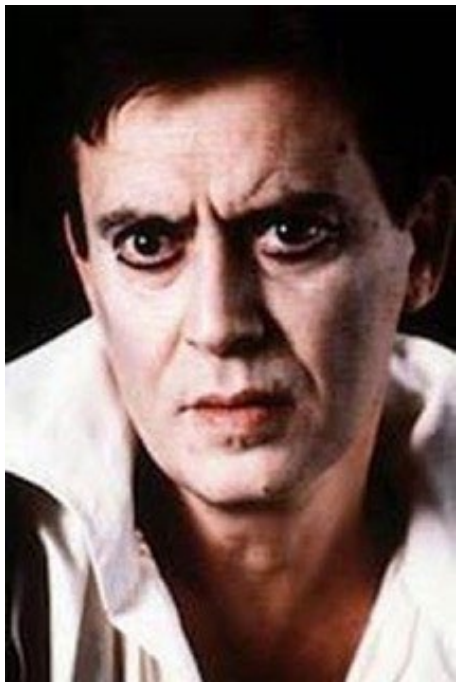
al limite il cinema e proprio all'artista pugliese in gran parte dedicato, Manganaro presentò un proprio testo, intitolato *Carmelo Bene: il corpo devastato*, in cui affermava: "Pochi anni separano il debutto in teatro di Carmelo Bene dagli inizi della sua esperienza cinematografica: infatti solo nove anni dopo, nel 1967, gira *Hermitage*, seguito da *Nostra Signora dei Turchi*, nel 68. Forse è lecito accomunare questi due film più strettamente degli altri che vedranno la luce nello stesso arco di tempo, un tempo breve, dal 67 al 73, come l'espressione di chi



ha necessità di dire subito ciò che può accadere alla propria creazione, alla messa in scena di quello che, prima ancora di un voler raccontare e rappresentare, si delinea oggi più di allora, come un'esigenza espressiva irrefrenabile. E certo l'esperienza teatrale, già così prepotentemente estranea e al di fuori di ogni canone di lettura, è valsa a costituire supporti, annotazioni e diciture filmiche che restano uniche nella letteratura dell'epoca, sia italiana che internazionale...". Da allora sono passati poco più di venti anni, Carmelo Bene se n'è andato per sempre e l'Italia si è quasi dimenticata di lui. Ci stavo pensando, con qualche tristezza, proprio in questi giorni di marzo, mese nel quale egli morì vent'anni fa. Avevo deciso di scrivere, su Carmelo, un articolo per la nostra rivista online e mi accingevo a farlo proprio quando è giunto per posta, inviatomi da una coppia di cari e colti amici romani, un dono meraviglioso ossia un volume di Jean-Paul Manganaro proprio a Carmelo Bene dedicato. Si intitola *Oratorio Carmelo Bene* e rappresenta il migliore omaggio al ventennale della sua dipartita che si potesse porre per iscritto. Invito i lettori di **Diari di Cineclub** a leggerlo e, nel frattempo, ne cito un brano proprio a *Nostra Signora dei Turchi* dedicato: "Carmelo: Carme e Melos, c'era da aspettarselo. Ho saputo Carmelo Bene nel 1969. Saputo, sì, non conosciuto. Per

conoscere devi incontrare, quindi solamente saputo. L'ho saputo a Parigi, andando a vedere la proiezione di *Nostra Signora dei Turchi* che, dopo Venezia, era diventata, letteralmente, *Notre-Dame del Turcs*... Quella proiezione fu per me folgore e fulgore, mi lasciò schiacciato in una poltrona di cinema, dall'inizio alla fine 'a bocca aperta'. Tutto vi era di una forza che non avevo mai prima sentito, eppure in questa forza vi era qualcosa di profondamente gioioso, di buffo, che rasentava il grottesco, qualcosa di inafferrabile ma che permeava la quantità di immagini fantastiche... L'impensabile davanti agli occhi, senza tregua, impensabile perché non lo hai mai immaginato, e qualcuno lo fa per te, e sai già, immediatamente, che se non afferri l'occasione, essa non ti si ripresenterà più. Lo choc non è soltanto mentale, è anzitutto fisico: dev'essere successo così a Damasco, con tale violenza da far cadere da cavallo. E' un nulla pieno e non sai di che, ti colma e ti fa traboccare. Bello era, sì, era molto bello. E' stato molto bello. Il che, per il teatro e per il cinema, per la vita, non guasta". Grazie, caro Manganaro: la prima volta che ho visto *Nostra Signora dei Turchi* mi son sentito anch'io così: colmo di stupore, di turbamento, di misteriosa gioia.

Stefano Beccastrini



Ghostbusters (1984)

Antonio Falcone

New York, anni '80. La Biblioteca pubblica è interessata da inquietanti fenomeni, tomi che si spostano da uno scaffale all'altro come mossi da una mano invisibile, al pari dei cartoncini per il noleggio svolazzanti qua e là: ve ne è quanto basta per destare preoccupazione e ricorrere all'aiuto di conclamati esperti che possano risolvere l'increscioso problema, ovvero i professori di parapsicologia della *Columbia University* Peter Venkman (Bill Murray), Raymond, *Ray*, Stantz (Dan Aykroyd) ed Egon Spengler (Harold Ramis), i quali però, una volta giunti sul posto e constatata effettivamente una presenza ectoplasmatica, alla vista di quest'ultima non esitano a darsela a gambe levate. Ritornati al laboratorio universitario, il Rettore li rende edotti che il Consiglio dei reggenti ha sospeso la sovvenzione assegnata per le loro ricerche, per cui dovranno levare le tende e magari provare a tentare di mettere in pratica quanto suggerito da Spengler, ovvero la possibilità di catturare i fantasmi, organizzando un'attività di "disinfestatori". E così, ipotecata la casa di Ray per procurarsi la somma necessaria alla bisogna, i nostri eleggono come centro operativo una caserma dei pompieri da tempo in disuso, andando poi ad allestire tutta una serie di apparecchiature idonee ad intrappolare gli spettri, dagli zaini protonici al centro di stoccaggio, senza dimenticare una funzionale *Ectomobile*, nata dalle ceneri di una *Cadillac Miller Meteor* del 1959. L'attività fatica inizialmente ad ingranare, ma presto si presentano due casi interessanti, quello della violoncellista Dana Barrett (Sigourney Weaver), nel cui appartamento il frigorifero sembra essersi trasformato nell'anticamera di un mondo misterioso e la presenza di un fantasma mangione all'interno del prestigioso *Sedgewick Hotel*, la cui cattura darà al trio la grande notorietà, tanto che per gestire al meglio le richieste assumeranno un terzo componente, Winston Zeddemore (Ernie Hudson), attirando inoltre l'attenzione di Walter Peck (William Atherton), ispettore dell'*Agenzia per la protezione ambientale*, preoccupato riguardo lo smaltimento delle "scorie", mentre sempre più inquietanti fenomeni andranno ad interessare lo stabile di Dana... Diretto con scioltezza da Ivan Reitman, che ci ha

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

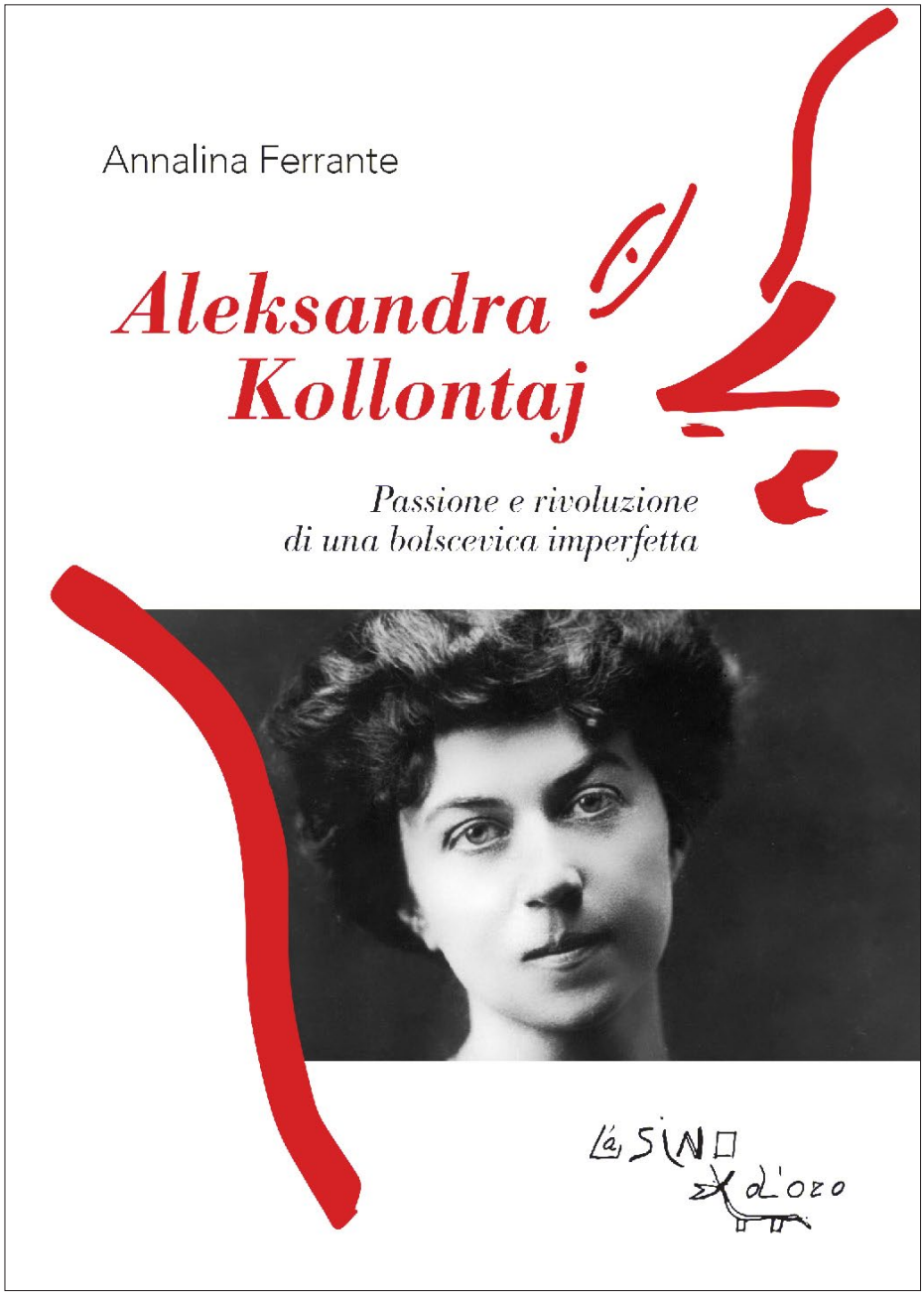
lasciato lo scorso 12 febbraio, assecondando una sapida miscellanea di *humour*, *horror* e *fantasy*, che va poi felicemente a congiungersi con la spettacolarità degli effetti speciali, *Ghostbusters* sfrutta stilemi a metà strada fra il cartone animato e la comicità *slapstick* da cinema muto, quest'ultima intrisa, per quanto in forma più composta rispetto ad altre realizzazioni a firma dello stesso regista, di quei toni anarcoidi ed irriverenti traenti ispirazione tanto dalla rivista *National Lampoon*, che negli anni '70 a sua volta attingeva linfa vitale dal mondo del *pop* e della contro-cultura, quanto dallo spettacolo televisivo *Saturday Night Live*. Infatti il soggetto iniziale porta la firma di Dan Aykroyd, fra i protagonisti del citato *show* (insieme, fra gli altri, a Chavy Chase, Bill Murray, John Belushi), ispirato dalla sua passione per i fenomeni paranormali, d'altronde "vizio di famiglia" (il padre scrisse il libro *History of Ghosts*, il bisnonno era un rinomato spiritualista e il nonno sperimentò una radio per contattare i defunti), ma anche dal ricordo del *cartoon* Disney *Lonesome Ghosts* (Burt Gillett, 1937) e di vecchie pellicole fantasmatiche con protagonisti Abbott e Costello (Gianni e Pinotto), come *Hold That Ghost* (Arthur Lubin, 1941), o Bob Hope (*The Ghost Breakers*, George Marshall, 1940). Sviluppata l'idea di catturare i fantasmi già in un articolo redatto per il *Journal of the American Society for Physical Research*, Aykroyd nel copione originario immaginò un viaggio nel tempo e nello spazio per combattere minacce soprannaturali a fianco del citato Belushi, ma la morte dell'amico e un preventivo di spesa troppo alto portarono all'intervento di Ramis al suo fianco per una riscrittura che prevedesse invece un'ambientazione cittadina, con *location* che andarono ad interessare non solo la Grande Mela ma anche Los Angeles e i *Burbank Studios*. Al pari di realizzazioni quali, ad esempio, *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) o *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), citate gustosamente lungo la narrazione, l'*horror*, pur attraversato da toni ironici, riprendendo quanto già scritto, viene quindi circoscritto non in qualche vecchia casa abbandonata o in un diroccato maniero, bensì nell'ambito di una dimensione quotidiana e domestica, fungendo anche da cartina di tornasole nell'evidenziare certi aspetti della società del tempo, attraversati dai toni del sarcasmo e della satira nell'irridere, per esempio, l'ottusità di un ambientalismo fine a se stesso o rimarcare la protervia intesa ad ostacolare l'iniziativa privata per ovviare alla palese dabbenaggine istituzionale, vedi il sindaco di New York che acconsente all'intervento degli "acchiappafantasmi" nella prospettiva della gente che potrà essere salvata e quindi votare per lui alle prossime elezioni, con la benedizione ecclesiastica a degno suggello, offrendo infine una possibilità a persone che, per quanto inserite in un ambiente accademico/professionale, si ritrovano trattate come dei *paria* solo per avere idee, conoscenze o convinzioni non coincidenti con l'ordinarietà rituale delle convenzioni sociali. Ritocchi anche al cast: morto Belushi, Murray subentrò nel ruolo del Prof. Venkman, cui conferì, con una comicità in stile *deadpan*, l'aura di uno scapestrato ed umbratile Peter Pan, sensibile al fascino femminile e oltremodo sarcastico, come quando al suggerimento di Ray ed Egon su come sia meglio separarsi per affrontare il fantasma mangione risponde *"Sì, così possiamo fare più danni"* o l'esclamazione *"Che delitto!"* alla constatazione di Dana che, riferendosi ai fenomeni paranormali, nella camera da letto del suo appartamento non si sia verificato nulla...Altro subentro Ernie Hudson in luogo di Eddie Murphy, già impegnato in *Beverly Hills Cop*, offrendo così il destro a quello che ritengo essere il difetto precipuo del film, ovvero un ruolo fin troppo marginale e risicato, considerando come divenga l'indispensabile quarto moschettiere. Riguardo il resto del cast, Aykroyd è perfetto nel declinare ingenuità, stupore fanciullesco e disincanto, così come Ramis combina in Spengler genialità e svagatezza per un'inedita raffigurazione del *"Mad Doctor"*, mentre Sigourney Weaver è a suo agio nel ruolo di conturbante posseduta "Guardia di Porta" e Rick Moranis diverte nella sua interpretazione di Louis Tully, un contabile logorroico e frustrato, che assurgerà a inedita gloria come "Mastro di Chiavi". *Ghostbusters* si rivela tuttora alla visione un film del tutto godibile, dal ritmo spigliato e coinvolgente, forte di una sceneggiatura dai dialoghi brillanti con battute da antologia, dove gli stilemi di una commedia scanzonata che vede protagonisti vecchi compagni di giochi intenti a divertirsi ancor prima che a divertire, si combinano con effetti speciali (Richard Edlund) utilizzanti *animatronic* e *stop motion*, del tutto funzionali alla narrazione, forse leggermente soverchianti nel finale, anche se al riguardo non può non rimarcarsi la felice intuizione di dar vita ad un "mostro" con l'aspetto di un tenero pupazzo usato come mascotte pubblicitaria di una marca di *marshmallow* (*Stay Puft Marshmallow Man*, visivamente, per stessa dichiarazione degli autori, un mix fra *Bibendum*, l'omino *Michelin*, e il *Pillsbury Doughboy*), ulteriore tocco d'irriverenza ma anche espressione del candore proprio di Ray, responsabile della sua apparizione. Da non dimenticare la colonna sonora di Elmer Bernstein, al cui interno s'inserisce l'altrettanto indimenticabile *hit* che prende il titolo dal film, composta da Ray Parker Jr. (*If there's something strange In your neighborhood Who you gonna call? Ghostbusters!*), mentre ritengo sia preferibile l'oblio per il non del tutto riuscito *sequel*, sempre diretto da Reitman (1989), con identico cast, sorte condivisibile per quanto riguarda il *reboot* al femminile del 2016 (diretto da Paul Feig, interpretato da Kate McKinnon, Kristen Wiig, Leslie Jones, Melissa McCarthy e Chris Hemsworth), mentre degno d'attenzione risulta *Ghostbusters: Afterlife*, diretto dal figlio di Reitman, Jason, felice omaggio in veste di congrua e sagace continuità del *franchise* originario.

Antonio Falcone

Abbiamo ricevuto

Aleksandra Kollontaj

Passione e rivoluzione di una bolscevica imperfetta
Annalina Ferrante
L'Asino d'oro edizioni



Quando parliamo di Rivoluzione russa i nomi che vengono generalmente citati sono tutti maschili come Lenin o Trotsky.
Eppure figure come Aleksandra Kollontaj, donna con una forte e vivacissima personalità, prima donna ministro e prima donna a ricoprire il ruolo di ambasciatrice, hanno impresso un marchio indelebile nel percorso rivoluzionario dei primi anni 20 del '900 .
Figlia di un generale zarista, fin da giovanissima non si piega alla vita e al matrimonio a cui era stata destinata, primi atti di una vita di ribellioni continue che la Kollontaj coniugherà con un intenso e determinato impegno rivoluzionario.
Il posto che occupa la Kollontaj con la sua lotta contro ogni forma di oppressione, in primis femminile, le sue riflessioni sulla nuova morale, sul rapporto uomo-donna, sul matrimonio e la famiglia e sulla sessualità, in una delle stagioni più ricche e impegnative per lo sviluppo del pensiero umano come quello che precedette e seguì la rivoluzione bolscevica, è tra i maggiori.
Ma nella pubblicistica sovietica, il suo nome sarà sempre legato con spregio, parlando di sessualità e amore, alla "teoria del bicchier d'acqua", come ebbe a polemizzare Lenin nei suoi colloqui con Clara Zetkin.
Infatti Aleksandra Kollontaj è conosciuta come una sostenitrice del "libero amore", ma la sua vita racconta una verità molto più profonda e complessa di cosa fossero per lei l'amore, la sessualità, la morale in una società nuova. Una verità che ci indica una forte, perenne tensione tra l'intensità dell'amore e la determinazione nel lavoro politico, tra l'essere rivoluzionaria e l'essere donna, madre e amante, tra privato e pubblico.
Temi che si affacciano prepotentemente tra i giovani della nascente società socialista e che evidenziano tutta la complessità delle problematiche umane e ideali su cui i bolscevichi si scontrarono e si divisero senza dare risposte.
Aleksandra Kollontaj, al contrario, fu molto attenta a queste esigenze e comprese che la liberazione della donna può avvenire solo attraverso una trasformazione radicale e profonda dei rapporti tra i sessi e il riconoscimento di un'uguaglianza fondamentale coronata da un'idea di amore diversa da quella celebrata dalla norma. E spenderà la vita in una incessante e febbrile attività pubblicistica e di pensiero che trova nelle *Lettere alla gioventù comunista* e in *Largo all'Eros alato*, il suo capolavoro, il culmine di una serie di intuizioni destinate a lasciare un segno inequivocabile.
Morta in solitudine e dimenticata, Kollontaj ci lascia un'eredità di spunti e riflessioni, una vera e propria rivoluzione nella rivoluzione, che oggi raccogliamo volentieri: il necessario riconoscimento della identità e della prospettiva femminile, senza i quali il processo di sviluppo dell'umanità risulta gravemente penalizzato; l' evidente insufficienza di una rivoluzione prettamente economica per affrontare l'emancipazione femminile; l'urgenza di una rivoluzione di pensiero che capovolga una visione secolare della donna e che riguarda tutti gli uomini; l'idea di una sessualità e di un amore non solo come 'forza biologica', ma come "un'emozione profondamente sociale nella sua essenza", in cui l'intesa intima tra gli esseri umani si combina perfettamente con l'interesse per la collettività. Aleksandra Kollontaj. Passione e rivoluzione di una bolscevica imperfetta

Annalina Ferrante

Aleksandra Kollontaj di Annalina Ferrante
Collana: Profilo di donna ; pp. 214 – Euro 15,00
ISBN 978-88-6443-580-0 Editore L'Asino d'oro edizioni
Disponibile anche in ebook

Intorno a \Un paese di Paul Strand e Cesare Zavattini

Sono nato due volte a Luzzara, la prima nel 1902, la seconda nel libro
Cesare Zavattini
(Paul Strand - Cesare Zavattini, Lettere e immagini, a cura di Elena Gualtieri, Bologna, Edizioni Bora, 2005)

Maria Carla Cassarini

Ormai introvabile se non in qualche libreria di antiquariato, l'opera *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini, edita da Einaudi nel 1955 e ristampata nel 1997 dai F.lli Alinari di Firenze, torna a proporsi all'attenzione dei lettori nella nuova veste editoriale della sua prima casa editrice (nel 1974, per i tipi della Scheiwiller - All'Insegna del Pesce d'Oro, ne era stato pubblicato in 16° il solo testo scritto con un'unica fotografia inedita di Strand).

Un evento presentato in anteprima nazionale il 4 dicembre 2021 nel corso di una tavola rotonda, con la partecipazione di Gualtiero De Santi e Stefania Parigi, organizzata alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia dal direttore Alberto Ferraboschi.

Non si può che plaudire a questa iniziativa, che riporta all'attenzione un'opera di indubbio valore da più punti di vista.

A determinarne la tipologia c'è innanzitutto il piano editoriale, che prevedeva un'intera collana "mista di fotografie e didascalie" diretta dallo stesso Zavattini per la casa editrice Einaudi.

«Spero che il turista quando si metterà in viaggio per il nostro bel paese dia un'occhiata ai libri della collana "Italia mia". Vi troverà pochi monumenti ma parecchi uomini, donne, bambini, e sarà un buon risultato se il turista di passaggio per un luogo illustrato della collana guarderà più attentamente la gente che lo abita e di qualcuno ricordando una frase, cercherà perfino di rintracciarlo per scambiare due parole con lui. Spero insomma che si cominci una biblioteca dove ogni villaggio, ogni città sia presente con la sua raccolta il più numerosa possibile di volti e di facce»[1].

Così ragguagliava Zavattini in una prima introduzione a *Un paese*, quando ancora non presagiva di arrestare a quel solo volume dedicato a Luzzara e dintorni il suo "ampio progetto": quello di presentare un'Italia nelle molteplici sfaccettature del vivere quotidiano, tra la gente che fatica a lasciarsi alle spalle le rovine della guerra ma che lotta per farlo. Un'Italia reale che, pur tra tanti ostacoli, si apriva alla speranza di un cambiamento per emergere anche dalle macerie interiori.

Da tempo Zavattini perseguiva questo disegno, pensandolo in un primo momento per il cinema.

«La prima idea di questo film - una serie di episodi di vita quotidiana del popolo italiano dal 1900 al 1950 - mi è venuta nella primavera del 1951. La esposi, nella sua schematicità, al produttore Graetz e a sua moglie nella loro villa sull'Appia antica. Subito dopo modificai l'idea originaria limitando quel periodo dall'ultima guerra a oggi»[2]

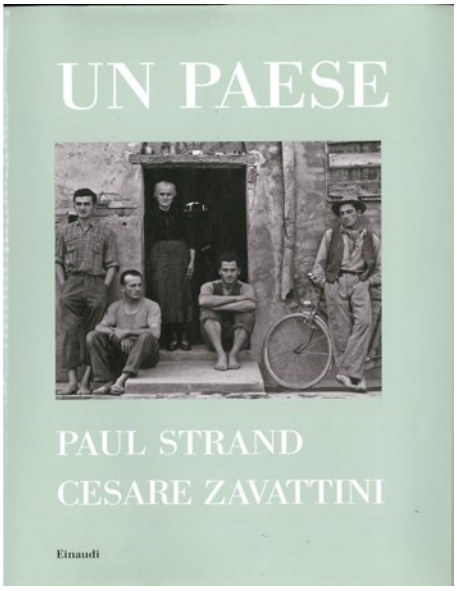
Il titolo *Italia mia*, che dava inizio alla celebre *Canzone CXXVIII* del Petrarca e, sia pure con valenze differenti, riaffiorava di tanto in tanto nella nostra letteratura per richiamare all'idea di una comune identità culturale nonostante le tante lacerazioni aggravate dal susseguirsi di conflitti armati, era stato scelto da Zavattini per il soggetto di un film-inchiesta. Ne traspariva la connotazione affettiva, tuttavia fuori da ogni retorica (di cui piuttosto era imbevuto il libro *Italia mia* di Giovanni Papini) e, soprattutto, in una prospettiva di pace.

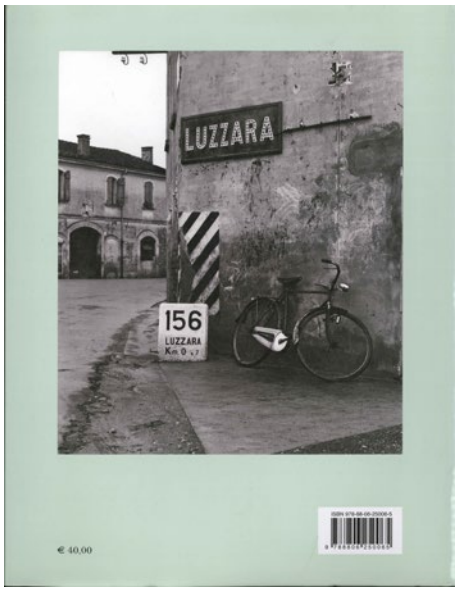
C'era già un'apertura alla comprensione e al rispetto delle diversità in quel progetto, che prospettava squarci di vita attuale vissuta all'insegna di antiche tradizioni, con uomini e donne che si sarebbero espressi con cadenze e propri linguaggi dialettali; senza tuttavia limitarsi al folklore.

«Non ci interesseranno le manifestazioni differenziali ma quelle che mostreranno come sotto usi e costumi diversi ci sono nell'uomo le stesse esigenze fondamentali di vita. Questo film vuole essere semplicemente l'invito a considerare ogni uomo simile a ogni altro uomo»[3], abbozzava Zavattini, proponendo la sua idea a Vittorio De Sica.

Si trattava di riprendere con interviste e sopralluoghi vari ambienti dell'Italia, da nord a sud, soffermandosi sulle esperienze più significative in grado di raccontare la vita degli italiani agli albori degli anni Cinquanta. Un modello di conoscenza di tante altre località della Penisola in situazioni analoghe ma anche un impulso all'incontro tra gli uomini; quasi a ricostituire, o meglio a costituire *ab imis* e non solo sul piano istituzionale, quell'unità di popolo che le recenti vicende avevano decisamente frantumato.

«Vorrei dire che oggi vi è una urgenza del neorealismo, un modo di guardare la vita che è sano, sincero e che dimostra un affetto verso le cose che esistono del proprio paese, del proprio popolo. "Italia mia" fa parte appunto di quelle avventure che bisogna affrontare al di fuori dei libri, per scrivere anzi questi libri proprio con il cinema.[...] Ho un punto da chiarire a questo proposito. È diventato un luogo comune unire la pittura della miseria al mio nome. Per quanto riguarda *Italia mia*, penso che è un ritratto complesso; ed ora è certo prematuro definire se potranno prevalere i toni cupi o quelli chiari. Certo non rientra nelle mie intenzioni far vedere gli italiani per quello che essi sono domenicalmente. Sarebbe falso. Il film comunque sarà fondamentalmente ottimista, perché è la vita stessa che è ottimista, con il suo progredire, agire, in altre parole con il suo vivere»[4].





Era questa la dichiarazione di intenti con cui Zavattini si avviava verso un'avventura cinematografica purtroppo rimasta sulle carte, benché ampiamente compulsate da più esperti di cinema come Gualtiero De Santi e Stefania Parigi, per ricordare alcuni dei maggiori studiosi che si sono soffermati sull'argomento[5].

segue a pag. successiva

1 *C. Zavattini e P. Strand, 25 persone (fotodocumentario), «Cinema Nuovo», a. IV, n. 53, 25 febbraio 1955, p. 137.*

2 *C. Zavattini, Come non ho fatto "Italia mia", «Rassegna del film», a. II, n. 12, marzo 1953, p. 21.*

3 *Idem, p. 23 (Lettera a De Sica).*

4 *Cesare Zavattini: Come spero di fare "Italia mia", a cura di Filippo M. De Sanctis, «Rassegna del film», a. II, n. 13, aprile 1953, p. 29. La lettera cui allude Zavattini è riportata nel Carteggio Einaudi-Zavattini (v. Nota 5), pp. 37-38.*

5 *Basti citare: Gualtiero De Santi, Ritratto di Zavattini Scrittore, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2002; Stefania Parigi, Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini, Torino, Lindau, 2006.*

segue da pag. precedente

Non pochi furono i registi ai quali il film fu proposto e che per motivi diversi, ascrivibili anche alla perplessità dei produttori, abbandonarono l'impresa: da Vittorio De Sica e Roberto Rossellini al gruppo dei più giovani cineasti: tra loro Michele Gandin e Francesco Maselli. Le riviste "Cinema Nuovo" e "Rassegna del film", da cui sono tratte le citazioni precedenti, già ne avevano seguito in parte il percorso a saliscendi.

L'idea di "accompagnare" il progetto cinematografico (Zavattini lo ripropose nel tempo non rinunciando che *obtorto collo* all'idea di abbandonarlo) con la collana di libri fotografici ben si rintraccia nella corrispondenza intercorsa tra Cesare Zavattini e Giulio Einaudi, pubblicata a cura di Valentina Fortichiari[6] .

Lo scrittore lo ricordava esponendo la sua iniziativa a Filippo M. De Sanctis:

«Ho dimenticato[...] di parlare della proposta che avevo fatto ad Einaudi nel febbraio del '52 ed in lettere successive. Gli avevo scritto una lunga lettera proponendogli di fare una collana di libri, che chiamavo neorealisti, nei quali il cinema diventava libro. La collana avrebbe dovuto chiamarsi *Italia mia* ed ogni regista svolgeva un tema. Avevo interpellato Rossellini, Visconti, De Santis, Blasetti, Latttuada, Antonioni, Emmer, Germi ecc. e tutti avevano aderito con entusiasmo. I libri sarebbero stati tutti fotografici, su temi come: Milano, Roma, Napoli, Via Emilia; e soggetti come: nascita e morte degli italiani, la zolfatara, i muratori, la domenica degli italiani, un giorno in Italia, i bambini di Napoli, viaggio sul Po, le balie, la vita d'un paese, la vita di una famiglia, la vita di un contadino, il Delta padano.»[7].

Libri fotografici, dunque, introdotti da "poche pagine di prefazione", affidate eventualmente a scrittori "magari un poeta, purché passi dall'ufficio di statistica", «con numeri, dati quanti nati, quanti morti, quanti litri di latte, quante prostitute, quanti soldi in banca, quanti delitti, quanti malati, quanti chilogrammi di pane, quanti disoccupati, quante case da giuoco, il salario più basso, il guadagno più alto, l'affitto più basso, quello più alto, ecc. ecc. »[8].

Non certo dati da imparare a memoria, come in alcuni libri di geografia vecchio stampo, che gli alunni faticavano a seguire, ma informazioni volte ad attivare processi mentali: a suscitare domande, a fare confronti, a cogliere analogie e differenze; fornendo al contempo gli strumenti necessari per una conoscenza a tutto tondo del proprio paese. Si introduceva così un metodo di ricerca applicabile su vasta scala, che consentiva di prendere in esame anche situazioni più generali e complesse. Si perdoni questa sorta di anafora, ma è necessario ribadire che, nel pensiero di Zavattini, la conoscenza degli italiani costituiva solo un primo passo per inoltrarsi verso la più ampia conoscenza degli uomini nelle differenti latitudini; senza rimanere, tuttavia, nell'ambito di un'erudizione fine a sé stessa, ma per trasformarsi in visione morale. Nella convinzione che scoprire le comuni aspirazioni degli uomini, le loro debolezze e tragedie dietro le peculiarità individuali e i condizionamenti socio-ambientali, portando a riflettere sulla loro fondamentale "uguaglianza", fosse un ulteriore avanzamento sulla via della pace.

Basti leggere la sua ricca raccolta antologica *la Pace - Scritti di lotta contro la guerra*, pubblicata di recente a cura di Valentina Fortichiari[9]. Ed è da sottolineare in quel titolo la parola "Pace" con la lettera maiuscola, poiché «tema *politico* per eccellenza, che non ha mai abbandonato e per il quale si è speso con una ostinazione inesauribile, generosa, implacabile»[10], premette Fortichiari nella sua ampia e approfondita *Introduzione* ai testi. Secondo Zavattini, infatti, la *Pace* non è solo assenza di guerra, ma rappresenta un obiettivo, anzi l'obiettivo principe, che regola i rapporti tra uomo e uomo nelle normali situazioni quotidiane, prima ancora che fra gli Stati.

Si tratta di un'ottica che improntava anche il progetto della collana Einaudi *Italia mia.*

Libri fotografici, si insiste, corredati da didascalie e realizzati secondo lo spirito d'inchiesta che avrebbe dovuto caratterizzare il film omonimo.

«[...] raccontatemi Milano Roma Napoli da un punto di vista umano, come volete e potete, con i suoi abitanti, le famiglie, le liti, i mestieri, tutto quello che contribuisce a fare secondo voi il ritratto attuale della città. I monumenti e il paesaggio stessi dovrebbero essere in funzione dei *fatti* della città. [...] Andrete in giro con uno stenografo a cogliere frasi ecc. relative a quel luogo, a quelle persone che vedremo nelle foto, e le metteremo nelle didascalie. Per es.: una piazza attraversata da un uomo. Chi è quest'uomo. Lo abbiamo interrogato. Da dove viene dove va. Quanto ha in tasca. Cosa pensa adesso»[11].

E non a caso a essere interpellati in proposito sarebbero stati i maggiori registi della stagione neorealista, a partire dallo stesso V. De Sica, che avrebbe dovuto contribuire al primo volume della collana insieme a Zavattini, e che allora sembrava ancora intenzionato (un'illusione) a girare il film.

Ma è dalla collaborazione artistica di due personalità come Paul Strand e Cesare Zavattini che finalmente avrebbe visto la luce il primo e, come si è detto, unico volume della serie pro-

Cinema Nuovo: Strand e Zavattini (Cinema Nuovo n.53, 25 febbraio 1955)

spettata.

L'inizio della loro avventura si deve all'intervento di un amico di Strand, un allora giovane Virgilio Tosi, critico cinematografico e regista, che racconta:

«Ancora prima della pubblicazione di *La France de profil*, Strand mi aveva accennato al suo progetto di realizzare un fotolibro sull'Italia e aveva cominciato a coinvolgermi, insieme ad alcuni altri amici italiani (come Ugo Casiraghi, critico cinematografico dell'edizione milanese del quotidiano «L'Unità», o il critico Glauco Viazzi) per individuare scrittori italiani eventualmente interessati a quel progetto»[12].

Non è qui il caso di entrare nei dettagli circa il dibattito che ne seguì e che riguardava sia il contributo dello scrittore nel lavoro fotografico del Maestro, sia l'individuazione di uno o più luoghi in cui si sarebbero svolte le riprese fotografiche. Per questo si rimanda ancora alla dettagliata esposizione di Virgilio Tosi in *Come ho visto nascere* Un paese[13].

Zavattini nella sua introduzione al libro non tarda ad entrare *in medias res*, incalzato dal desiderio di illustrare il metodo di lavoro, rivivendo l'entusiasmo della scoperta del proprio paese. Il "paese" natio, con la "p" minuscola, ma campione di un Paese grande come il mondo.

«Avevo incontrato Strand al congresso dei cineasti a Perugia nel 1949, dove c'era anche Pudovkin con lo sguardo tanto vivo che pareva non dovesse morire mai. L'argomento del congresso riguardava i doveri dell'uomo moderno nei confronti del cinema, e Strand aveva già mostrato la sua posizione in proposito

segue a pag. successiva

6 *Valentina Fortichiari, Il carteggio Einaudi-Zavattini, «La Fabbrica del Libro», a. VII, 2/2001, pp. 32-42.*

7 *Cesare Zavattini: Come spero di fare "Italia mia", cit., p. 23.*

8 *Valentina Fortichiari, Il carteggio Einaudi-Zavattini, cit., p. 38.*

9 *Cesare Zavattini, la Pace - Scritti di lotta contro la guerra, a cura di Valentina Fortichiari, postfazione di Gualtiero De Santi, Milano, La nave di Teseo editore, 2021.*

10 *Valentina Fortichiari, Introduzione, in: Cesare Zavattini, la Pace - Scritti di lotta contro la guerra, cit., p. 11.*

11 *Cesare Zavattini, Lettera a Giulio Einaudi (Roma, 28 febbraio 1952), in: Valentina Fortichiari, Il carteggio Einaudi- Zavattini, cit. pp. 37-38.*

12 *Virgilio Tosi, Come ho visto nascere Un paese, in: Laura Gasparini-Alberto Ferraboschi (a cura di), Paul Strand e Cesare Zavattini - Un paese. La storia e l'eredità, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2017, p.54.*

13 *§ Idem, pp. 52, 57.*

segue da pag. precedente

come autore di quel *Native Land* che significa tra l'altro amare la propria terra e rischiare qualche cosa per questo. Credo che allora non ci siamo stretti neppure la mano perché il suo silenzio mi intimidiva, poi lo rividi a Roma tre anni dopo e ora sono qui, davanti al suo lavoro, una novantina di fotografie di Luzzara che Strand può fare sempre vedere come prova della sua solidale attenzione per il prossimo. [...] Non vorrei che il fatto che questo paese è il mio confondesse il lettore sui motivi per cui l'ho consigliato a Strand; in verità quando Strand mi fece la proposta che ho detto, volevo chiudere gli occhi e mettere il dito a caso sulla carta geografica dell'Italia e là dove fosse caduto, nord o sud, andare con Strand, per cercare di diventare italiano oltre che esserlo. Poi mi sembrò, e anche a Strand, che sarebbe stato meglio preferire un posto del quale almeno io sapessi già qualche cosa. Ma confesserò subito che non sapevo niente di Luzzara e supponevo di sapere tutto e avevo infatti scritto nel testamento: seppellitemi dove sono nato, dando una indicazione che credevo concreta ed era soltanto favolosa; anche per questo sono grato a Strand, di avermi obbligato a convivere per la prima volta un pò sul serio coi miei compaesani; la cosa fu in principio faticosa e dopo meravigliosa.

Strand ha battuto Luzzara e dintorni per un lungo mese e infine mi ha messo sul tavolo prati facce case e dopo io sono andato sulle orme con l'aiuto di un contadino, Lusetti, Valentino Lusetti, che aveva fatto da guida anche a Strand e a sua moglie parlando con loro in inglese perché è stato prigioniero in America»[14].

Ogni passo era nello stesso tempo un andare incontro a quel luogo e ai suoi abitanti, e insieme un'occasione per ricordarne la storia, avanzando nel presente per recuperare il passato. Così nelle pagine introduttive del volume, Zavattini accompagna con un'anamnesi della propria vita *l'incipit* di un'antropologia che va sviluppandosi nel fotodocumentario (se così si può definire) di Strand e nel racconto delle persone fotografate.

Persone o personaggi? Persone, certo, che tuttavia a ben guardare diventano personaggi, poiché assumono l'importanza storica di chi ha contribuito e contribuisce con la propria esistenza di lavoro e fatica a riparare le falle di un'Italia dissestata. Totò il Buono, protagonista del romanzo omonimo di Cesare Zavattini, avrebbe voluto che proprio tali uomini, e non i "plutocrati", fossero i nuovi protagonisti sulle pagine dei giornali.

«Sotto il regno di Totò i giornali di Bamba uscirono con questi titoli in sei colonne: "Carletto De Mallis ha ottenuto l'aumento di stipendio". Seguiva poi la biografia, molto interessante del suddetto impiegato. Perché tutte le biografie sono interessanti e io vi dico di non lasciarvi ingannare dai romanzi che raccontano i casi del signor Giuliano tanto bene che noi al confronto sembriamo delle vecchie ciabatte»[15].

Nel libro di Strand e Zavattini tali biografie nascono dall'abbinamento dei ritratti fotografici - a loro volta racconti di una vita[16] - con le testimonianze (e non consuete didascalie) dei soggetti fotografati.

Tuttavia, occorre mettere in evidenza un'attenzione in più, rispetto al mondo di Bamba: ad essere protagonisti non sono solo gli uomini, non soltanto loro hanno trasformato il paesaggio che vediamo - illustrato dalle voci ora di un supposto speaker ora di alcuni compaesani -, sono anche le donne ad avere la parola. Non meravigli che allo stesso periodo risalgano i film a episodi ideati da Zavattini *Siamo donne* e *L'amore in città*, nati da un concentrarsi dell'interesse sulla donna per dissolvere il salnitro dei pregiudizi da cui spesso è stata imbalsamata[17].

Ed è importante sottolineare come questa prospettiva sociale trovi corrispondenza nei fermenti democratici manifestati nel dopoguerra, fermenti che hanno coinvolto anche la popolazione femminile. Non è un caso che ben venti donne di diverse età compaiano in questo volume fotografate in primo piano, a mezzo busto o a figura intera e abbiano avuto la possibilità di raccontare la loro condizione di madri, vedove, operaie... le loro aspirazioni di ragazze e giovani spose...; insomma: abbiano ricevuto l'attenzione dovuta ai personaggi che hanno costruito la storia del loro paese.

Va ricordato poi che in quegli anni Zavattini, interpellato da «Noi donne», "storica testata dell'UDI", circa un suo contributo alle pagine letterarie della rivista "con novelle e racconti", aveva suggerito in una sua lettera indirizzata alla direttrice Fausta Terni Cialente il progetto multimediale *Parlate di voi a Zavattini*, rivolto alle lettrici. Queste ultime sarebbero state le vere autrici scrivendo attraverso la rivista le loro lettere a Zavattini e narrando «tutti quegli episodi che dalla guerra in avanti e sino ad ora, 1954, possano veramente far luce sul contributo della donna allo sviluppo della società italiana». Avrebbero preso in considerazione non solo i momenti tragici del periodo bellico, ma «qualsiasi fatto, anche quotidiano, e della nostra vita di oggi, nel quale una donna possa sentirsi impegnata come elemento attivo e consapevole del nostro Paese»[18]. Autobiografie epistolari che

Pag. 142 di Cinema Nuovo n. 53

nelle intenzioni dell'autore si sarebbero trasformate in episodi cinematografici. Purtroppo non rimangono che le lettere di un ennesimo progetto che guardava al futuro del cinema.

Del resto, riprendendo il discorso su *Un paese*, non c'è categoria di persone che in questo volume sia stata trascurata, dai bambini ai più anziani, ai vecchi del Ricovero; dai braccianti ai mezzadri, ai proprietari di terre; dagli impiegati ai dirigenti, al sindaco e ai notabili del paese; dalla bidella al maestro, dai piccoli bottegai, ai magazzinieri, agli artigiani, fino agli artisti e scrittori... e certo questo elenco ha tralasciato qualcuno.

Strand e Zavattini non si limitano a raccontare un mondo ma introducono in quel mondo: un microcosmo, dove quelle donne e quegli uomini fotografati e intervistati sono nell'ottica degli autori espressioni di una stessa umanità. Quell'umanità, per concludere, da cui i due Autori non distaccano mai lo sguardo, come testimoniano anche i brani che seguono, tratti dalla corrispondenza tra Strand e Zavattini, documento prezioso a cura di Elena Gualtieri.

«Caro amico Zavattini[...],

Io so che il nostro libro è troppo importante per tutto il mondo, e tutti i paesi. »[19]

«Io non perdo mai la speranza di vedere altre edizioni del libro, specialmente nell'Europa dell'Est, perché credo che là vi sia un interesse per la vita della gente semplice, in Italia e dappertutto. In più, sono convinto che il nostro libro sia "utile all'umanità".[20]»

Una prospettiva che invita a riflettere.

Maria Carla Cassarini

14 *Paul Strand - Cesare Zavattini, Un paese, Torino, Einaudi, 2021, tav. V.*

15 *Cesare Zavattini, Totò il Buono, in: Idem, Opere 1931-1986, a cura di Silvana Cirillo, Introduzione di Luigi Malerba, Milano, Bompiani, 2001, p. 269.*

16 *Si veda quanto sottolinea Valentina Fortichiari, citando Sul guardare di John Berger, in L'occhio di Strand e di Zavattini. In: Laura Gasparini-Alberto Ferraboschi (a cura di), Paul Strand e Cesare Zavattini - Un paese. La storia e l'eredità, cit., pp. 68-71.*

17 *Interesse che risale alle prime opere di C. Zavattini; basti pensare alla sua ironia sul modo in cui le "serve" sono trattate dai loro datori di lavoro. Se ne rintracciano spunti anche nelle sue sceneggiature e non solo in Miracolo a Milano.Un argomento che si approfondirà in seguito.*

18 *Lettera di Zavattini pubblicata su «Noi donne», 24 (13 giugno 1954, p. 3 e riportata in: Lucia Cardone, «Noi donne» e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954), Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 111.*

19 *Lettera di Paul Strand a C. Zavattini (s.d), in: Paul Strand - Cesare Zavattini, Lettere e immagini, cit. pp. 123-124.*

20 *Lettera di Paul e Hazel Strand a C. Zavattini (11 aprile 1958), in Paul Strand - esare Zavattini, Lettere e immagini, cit. p. 138.*

La Russia fa paura anche al cinema, con Sputnik

Giacomo Napoli

Correva l'anno 2020, in piena pandemia mondiale, i supermercati USA e canadesi non buttavano via l'ottima vodka russa, i missili NATO non minacciavano ancora la popolazione civile ucraina e quelli russi non spaventavano il governo di Kiev. Molti anni prima di quest'anno, lo Sputnik (quello vero) con Juri Gagarin, il più celebre cosmonauta della Storia, terrorizzò l'America con il suo sfoggio di potere tecnologico e gli USA vennero spinti (a forza) alla conquista della Luna per poter superare la dimostrazione di potenza spaziale dell'allora Unione Sovietica. Lontano sia dai timori odierni che dai fasti antichi, Egor Abramenko, sconosciuto regista russo alla sua prima esperienza, in quel 2020 ha rilasciato il suo primo film, un prodotto decisamente più che decente nel panorama internazionale cinematografico del genere fanta-horror: *Sputnik*. La trama, molto ben diretta e corredata da una ottima fotografia decisamente cupa e attinente al genere, attraverso un montaggio intelligente ma privo di superflui virtuosismi ci mostra una scienziata brillante, soffocata dal suo stesso ruolo nella pedante mediocrità di regime, che dovrà dare il meglio si sé stessa per cercare di recuperare un cosmonauta tornato sulla Terra da poco e vittima di una ripugnante infezione aliena. Il tema non è certo nuovo e il regista non fa niente per dissimularlo anzi, facendosi forza proprio della classicità di una storia relativamente lineare ma robusta, si confronta intelligentemente con gli eponimi hollywoodiani riuscendo particolarmente bene nel confronto impari. Certamente la tematica psicoanalitica soggiacente al fatto che il raccapricciante (e feroce) mostro alieno condivida con il suo ospite astronauta emozioni latenti e un'empatia praticamente telepatica avrebbe potuto venir maggiormente approfondita; in tal caso si sarebbe potuto quasi azzardare paragoni con *Alien* di Ridley Scott o con l'altrettanto stupendo e molto più recente *Life*, interpretato da Gyllenhaal, ma Abramenko evidentemente non si è spinto molto oltre dal confezionare un ottimo prodotto di azione e di horror fantascientifici e di questo si è modestamente accontentato, senza pretendere di sconfinare in contesti troppo profondi che evidentemente non fanno per lui. Alcuni aspetti risultano volutamente eccessivi come quelli riguardanti la biologia della spietata creatura aliena, formalmente efficacissima, che presenta delle peculiarità difficilmente sviluppabili da un organismo che si aggira galleggiando nello spazio esterno (zanne come rasoi, agilità felina, eccetera); al tempo stesso però, certi aspetti che a noi occidentali possono apparire esagerati, come ad esempio la determinazione incrollabile dei protagonisti o la resilienza impressionante del piccolo orfano abbandonato in città, sono aspetti che nel contesto sociale e culturale russo vengono quasi dati per scontati. *Sputnik* è un film solido, che non si prende troppo sul serio ma che si confronta molto seriamente con la storica produzione di genere americana e che dimostra di avere imparato molto dalla cinematografia d'oltreoceano senza per questo rinnegare quella russa di giganti come Tarkovskij, la cui estetica ritorna potentemente sia nella scelta dei primi piani, sia nell'organizzazione asciutta e al tempo stesso intimistica della scenografia, sia nella fotografia assolutamente ben curata.

Interessantissimi e ben diretti infine gli interpreti, da Oksana Akin'šina a Fëdor Bondarčuk, passando per Pëtr Fëdorov nel ruolo dell'affascinante cosmonauta: tutti attori evidentemente bravi e navigati ma che qui in occidente sono completamente sconosciuti.
Interpretazioni impeccabili, dialoghi credibili e un'ottima CGI completano l'opera insieme ad una colonna sonora decisamente particolare ed efficace, studiata e mai banale.
Sputnik doveva avere la sua prima mondiale al Tribeca Film Festival nell'aprile 2020 prima che il festival fosse rinviato a causa della pandemia. Il film è stato poi distribuito prima come video on demand in Russia e poi IFC Midnight ha acquisito i diritti di distribuzione nord amenricana, moltiplicando la visibilità del titolo.
Vincitore di ben dodici premi nel solo anno 2020, *Sputnik* è a mio avviso una pellicola contemporanea che merita d'essere apprezzata, soprattutto dagli amanti del genere che avranno a disposizione un paio d'ore di piacevole cinema ben realizzato.

Giacomo Napoli

Un treno, un film #32

L'ultimo treno (2002)

Federico La Lonza

C'è un film sui treni uscito vent'anni fa e prodotto da sette compagnie di tre nazionalità: uruguaiana, argentina e spagnola, che il 27 agosto 2004 è apparso anche sugli schermi italiani, distribuito da Minerva Pictures Group, totalizzando al box office un incasso di circa 11.800 €; benché si tratti di un esempio notevolissimo di cinema d'autore, esso è tuttora molto poco conosciuto dagli spettatori italiani: mi riferisco a *L'ultimo treno*, opera prima del regista montevideano Diego Arsuaga, che in lingua originale è noto addirittura con tre titoli: *Él último tren*, *Corazón de fuego* e *Los durmientes*. Vediamone la bellissima trama.

Una locomotiva a vapore di fine Ottocento già in funzione nelle ferrovie dell'Uruguay, la CT33 messa in vendita dal suo proprietario, il giovane Jimmy Ferreira (Gastón Pauls), è stata acquistata da uno studio di Hollywood che intende sfruttarla in un importante film. Questa circostanza, che inorgoglisce molti uruguaiani, non viene accolta con favore da parte di alcuni membri dell'Asociación Amigos de Riel (Amici delle Rotaie, realmente esistente), composta perlopiù da veterani delle ferrovie che a Rosario gestiscono un Museo sulla cultura cittadina. Per loro, la vendita della storica locomotiva costituisce una sorta di furto alla memoria collettiva, perciò decidono segretamente di boicottarne il trasferimento. Ad agire sono in tre ottuagenari: José Aviles detto Pepe (Federico Luppi), un macchinista in pensione, che in gioventù ha combattuto contro i franchisti nella guerra civile spagnola, António López detto 'el profesor' (Héctor Alterio), un colto ex insegnante molto di sinistra, e Dante Minetti (Pepe Soriano), il polemico e simpatico segretario dell'Asociación. Con la scusa di scattare qualche foto alla storica locomotiva prima che essa venga portata negli Stati Uniti, una notte essi persuadono il giovane e assonnato guardiano a farli entrare nel magazzino in cui la stessa è parcheggiata; con loro c'è anche Hugo detto Guito (Balaram Dinard), figlio della figlia di Pepe, un bambino all'incirca decenne, che soffre nel vedere la madre maltrattata dal padre: la sua presenza, dapprima osteggiata dal 'profesor' e da Dante, viene infine accettata quando Pepe chiarisce che il suo compito sarà fare il fuochista, incarico che ad entrambi non torna gradito. Poiché la locomotiva riposa sul terminale d'un binario morto, una volta messa in moto da Pepe e i suoi compagni essa sfonda il portone del magazzino e s'avvia rapida lungo una linea secondaria ormai inutilizzata (occorre sapere che da più vari decenni in Uruguay treni e ferrovie sono totalmente in disuso), davanti agli occhi stupefatti di alcuni altri membri dell'Asociación, che sospettando quell'azione si erano recati al magazzino per un controllo. È diretta a nord, verso lo stato brasiliano del Rio Grande do Sul, ma è chiaro fin dall'inizio che l'intento che muove gli anziani sequestratori del mezzo è puramente dimostrativo: essi intendono informare l'opinione pubblica della prossima sottrazione della locomotiva, che considerano patrimonio nazionale.

L'indomani mattina, informato del furto dall'ispettore Ponce (Eduardo Miglionico), Jimmy non perde tempo: contatta il capo della polizia, che è un amico di famiglia, il quale 'tira le orecchie' a Ponce esortandolo a risolvere

il problema prima possibile. Intanto, sulla locomotiva affiorano i primi contrasti: perché il meticoloso ma sempre più svagato Dante si è scordato degli approvvigionamenti alimentari, costringendo il quartetto a sostare presso un posto di rifornimento lungo la vecchia linea per rifornirsi di panini. Il poco accorto Ponce apposta una squadra di uomini armati in un luogo in cui sa che la locomotiva dovrà passare, ostruendo i binari con due macchine: ma Jaime gli vieta di entrare in azione ricordandogli saggiamente come la polizia debba difendere «i diritti di tutti, anche dei pensionati». Nel vedere quell'assembramento Pepe mette avanti tutta, e solo per un soffio i poliziotti e Jimmy riescono ad allontanare i due mezzi dalle rotaie. Così la locomotiva passa e sul retro del tender, addobbato con lo striscione: «Il patrimonio non si vende», essi scorgono il piccolo Guito che rivolge loro il gesto dell'ombrello.

"L'ultimo treno" (2002). Federico Luppi, Héctor Alterio, Balaram Dinard e Pepe Soriano

Federico Luppi Héctor Alterio Pepe Soriano Gaston Pauls

Nel tentativo di fermare la corsa del veicolo, mentre Ponce comanda a tutti i posti di rifornimento situati lungo la linea di scaricare l'acqua impedendo così alla locomotiva di rifornirsene, Jimmy contatta telefonicamente il 'profesor' per convincerlo a fermare la corsa della locomotiva; visto l'esito negativo del loro colloquio, la polizia cerca di rintracciare sua moglie Micaela; poco prima di partire con gli altri amici José, che soffre di una grave cardiopatia di cui la consorte non è al corrente, temendo di non fare più ritorno da tale avventura le ha lasciato una breve lettera d'amore assieme al suo anello nuziale. È lo stesso 'profesor' a contattare al cellulare un nipote giornalista, esortandolo a diffondere la notizia del sequestro della CT33 da parte loro e della relativa motivazione. L'operazione ha buon esito: le immagini registrate dalla telecamera di controllo dello sfondamento del magazzino destano grande sensazione, e a tutta prima i poliziotti e i mezzi di comunicazione si persuadono erroneamente che Guito sia stato rapito dal nonno, tanto che il padre del bambino denuncia il suocero per il suo rapimento.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Infine, anche Pepe si persuade che a quel punto la presenza di Guito sulla locomotiva, oltre a mettere in pericolo la vita del bambino, pone loro tre in una luce negativa, e dopo averlo istruito sulle cose da dire a chi lo interrogherà lo fa sbarcare: per fortuna il nipote viene subito raccolto da un'equipe di giornalisti televisivi che seguivano la locomotiva in pullmino, cosicché le sue affermazioni recano un'immagine positiva dei tre sequestratori, e per contrasto, negativa della polizia.

Nel frattempo, Dante comincia a dare preoccupanti segni di smemoratezza, talché i suoi due amici arguiscono sia vittima di demenza senile. Appostati sul ciglione all'uscita d'una galleria, quando appare la CT33 due poliziotti riescono a saltare sul tender: ma impugnando un candelotto di dinamite appena acceso Pepe minaccia di far saltare tutto in aria, e informato Ponce col cellulare, essi sono costretti a saltar giù. Agli amici che lo guardano stupefatti Pepe risponde con un sorriso, gettando nella caldaia il finto candelotto. Giunti a Chamberlain, un'altra ex stazione di posta ormai disabitata, Pepe e i suoi due compagni vengono raggiunti da alcuni abitanti e da un poliziotto, tutti residenti nei dintorni, che solidali con essi li aiutano a rifornire d'acqua la locomotiva, in vista dell'ultimo tratto prima dell'ingresso in Brasile; e a loro consegnano il povero Dante, il cui sogno del momento è di mangiare *fileo con pesto*.

Ripreso il tragitto, in cima a una bassa collina Pepe e José scorgono Micaela, la moglie di quest'ultimo, in compagnia di Jimmy: nel corso del loro breve dialogo telefonico, Jimmy - che al corrente dello stato di salute del 'profesor' ne ha informato la consorte - mostra a José una busta: essa contiene un'ingente somma che gli consentirà di partire con la moglie per gli Stati Uniti dove operarsi dal miglior cardiologo, a patto che consegni la locomotiva; ma rispondendogli che se deve operarsi egli lo farà soltanto a Montevideo, José ingiunge Pepe a riprendere la corsa. Ormai manca poco al raggiungimento del confine di stato: e per evitare che la locomotiva lasci il paese, azionando uno scambio la polizia la indirizza su un binario morto, decisa a fermarla nei pressi di un cavalcavia la cui luce appare coperta, forse da una muratura; all'esito dell'azione assistono decine di semplici spettatori e di operatori televisivi appostati lì attorno. Vedendo la luce del cavalcavia ostruito, dopo aver scambiato un'occhiata con José Pepe si prepara a scagliarvi contro la CT33, ma all'ultimo momento José aziona il freno e la locomotiva si arresta a poche decine di centimetri dall'impatto. Pepe e José vengono tratti in arresto, ma la gente li festeggia come eroi; Jimmy esorta Ponce a dargli una mano per portare la locomotiva a Montevideo, ma questi gli risponde che il suo compito è solo quello di portarvi i due sequestratori, della CT33 dovrà farsi carico lui. Quando però Jimmy chiede alla gente del posto di sgombrare la ferrovia per consentirgli di muovere la locomotiva, per tutta risposta essi si siedono sulle rotaie. Il film si conclude spiegando cosa ne fu dei suoi protagonisti: per motivi di salute, sia Dante sia José evitarono l'arresto, e il secondo poté proficuamente operarsi; l'unico a scontare una detenzione - ma di soli sei mesi - fu Pepe, che però si riconciliò col genero; quanto a Jimmy, non poté concludere la vendita della locomotiva, che rimase in Uruguay.

Tratto da un'idea di León Andrea Pollio e Andrés Scarone e sceneggiato dallo stesso Arsuaga con la collaborazione del galiziano Beda Docampo Feijóo e del madrileno Fernando León de Aranaoa, il film è a quanto pare ispirato da una storia realmente accaduta, sulla quale però non abbiamo notizie. Esso è stato girato tutto in Uruguay, nelle stazioni di Talleres Peñarol presso Montevideo, Tambores-Villa Tambores in Valle Edén e Chamberlain. Il tunnel dove la polizia abborda la locomotiva è quello tra le stazioni di Bañados de Rocha e Paso del Cerro a Tacuarembó, lungo la linea Montevideo-Rivera, ed è l'unico esistente in Uruguay. Quanto al veicolo impiegato, non è mai esistita una locomotrice CT33: quella che appare nelle riprese è una Orenstein & Koppel 0-3-0 del 1912 che l'Administración Nacional de Puertos ha ceduto al Museo Amigos del Riel; il tender, che reca lateralmente la scritta originale «Corazón de fuego» (Cuore di fuoco) è invece stato aggiunto.

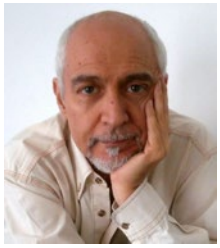
L'ultimo treno dura 94 minuti ed è stato presentato in Uruguay il 31 maggio 2002 e in Argentina il 22 agosto dello stesso anno, riscuotendo un vasto successo, testimoniato dai riconoscimenti ottenuti: premio Goya al miglior film straniero in lingua spagnola (2002), premio Bélanger Sauvé al miglior lungometraggio latino americano, alla miglior sceneggiatura e *du jury œcuménique* al regista Diego Arsuaga (id.), premio Pilar Miró al miglior regista esordiente, al miglior attore (*ex æquo* il trio Luppi-Alterio-Soriano), e del pubblico al miglior film alla Semana Internacional de Cine de Valladolid (id.), premio dell'Asociación de Críticos de Cine del Uruguay al miglior film uruguaiano (id.), premio messicano Ariel al miglior film latinoamericano (2003), premio della giuria popolare e premio speciale per i lungometraggi latini al Festival de Cine de Gramado (id.); senza contare le moltissime nominations.

In effetti è quasi impossibile riscontrare pecche in quest'opera, che di là dall'attenta regia e dalla maiuscola interpretazione di tutti gli attori, si avvale dell'ispirata direzione artistica di Inés Olmedo, della magnifica fotografia di Hans Burmann, molto sensibile ai valori paesaggistici, e della musica assolutamente calzante di Nicolás Baraldi e Hugo Jasa. I dialoghi che mettono in luce il carattere dei tre sequestratori della CT33 sono vivaci e simpatici (un gustoso esempio è quando, per spiegare a Pepe cosa sia una metafora, Dante gli dice «pelotudo - stronzo - per dire Pepe»). Inoltre il punto di vista del regista non è manicheo: perché Jimmy è, sì, un *golden boy* dell'alta società montevideana, amico di personaggi altolocati e abituato a usare varie scorciatoie per ottenere ciò che gli preme, ma al momento opportuno, oltreché furbo sa anche mostrarsi sensibile, cosìcché dalla vicenda il suo personaggio non ne esce troppo male.

Federico La Lonza

I dimenticati #85

Stephen Boyd


Virgilio Zanolla

Stephen Boyd: *do you know?* In effetti, pur avendo preso parte a quasi sessanta film, alcuni di indiscutibili qualità, l'attore nord-irlandese è noto al pubblico italiano soprattutto - se non esclusivamente - per il ruolo di Messala nel *Ben Hur* di William Wyler. Pur essendo stato considerato un sex-symbol, non è mai giunto ad essere un divo, traguardo che peraltro non gli interessava nel modo più assoluto. William Millar, questo il suo vero nome, era nato il 4 luglio 1931 a Glengormley nella contea di Antrim, una dozzina di chilometri a nord-ovest di Belfast, in una casa della frazione Whitehouse situata in Doagh Road; nono e ultimo figlio del camionista canadese James Alexander e di sua moglie Marta Boyd. Quand'era ancora infante la famiglia si trasferì in Glengormley centro, dov'egli studiò alle elementari nella scuola pubblica locale, in seguito nella Ballyclare High School e nella Hughes Commercial Academy, cominciando a lavorare molto presto per aiutare la famiglia. Nel frattempo, aveva scoperto il teatro, appassionandosi alla recitazione. Così, dopo aver prestato servizio presso una compagnia di assicurazioni e un'agenzia di viaggi, entrò stabilmente nella compagnia dell'Ulster Group Theatre in cui si formò come attore. Lavorò anche in radio, acquisendo una certa notorietà nel personaggio di un poliziotto nel programma *The McCooeys*. Grazie alla sua tenace volontà e alla sua prestanza, ottenne fin d'allora buoni risultati: nel 1949 girò il Canada in tournée con una compagnia teatrale di spettacoli estivi, l'anno seguente con la Clare Tree Major Company compì un tour degli Stati Uniti *coast to coast*, interpretando il protagonista Stanley Kowalski in *Un tram chiamato desiderio* di Tennessee Williams: un'esperienza che ricordò come la sua migliore prestazione d'attore. Sanamente ambizioso, William cercava sempre di migliorarsi. Per compiere il definitivo passo avanti, nel 1952 decise di trasferirsi a Londra: purtroppo, appena giunto contrasse una pericolosa forma d'influenza e rischiò quasi di lasciarci le penne. Ripresosi, per sbarcare il lunario lavorò per qualche tempo come cameriere in un caffè, poi come usciere al Teatro Odeon, e per racimolare denaro non esitò a esibirsi quale musicista da strada nei pressi del cinema di Leicester Square, col compito di convogliare i partecipanti ai British Academy Awards. In tale occasione venne notato dal celebre attore Sir Michael Redgrave, il quale volle presentarlo al direttore della Windsor Repertory Company: fu il passo decisivo verso il rapido decollo della sua carriera teatrale, e non solo, giacché gli spettacoli di prosa a cui prese parte, stavolta col nome d'arte di Stephen Boyd, *The* Deep Blue *Sea* di Terence Rattigan e *Barnett's Folly* di Jan Stewer, entrambi del 1955, vennero ripresi e trasmessi dalla BBC, recandogli una certa popolarità, così come i tre episodi *Born for Trouble* di Desmond Davis, della sitcom *The Adventures of Aggie*.

Il cinema - dove aveva esordito anonimamente nel '53 nei panni d'un poliziotto nel giallo *Black 13* di Ken Hughes, apparendo nel '54 ne *Le armi del re* (Lilacs in the Spring) di Herbert Wilcox, accanto a un altro giovane di bellissime speranze come lui non accreditato: Sean Connery - gli aprì finalmente le porte. Nel '55 apparve infatti in *An Alligator Named Daisy* di J. Lee Thompson, una commedia musicale con Diana Dors, e l'anno seguente, dopo aver firmato un contratto settennale con la 20th Century Fox, ebbe una migliore occasione nello spionistico *L'uomo che non è mai esistito* (The

Man Who Never Was) di Ronald Neame, il suo primo film americano, dove nel ruolo di una spia filonazista riscosse un certo successo, e nel guerresco *I fucilieri dei mari della Cina* (A Hill in Korea) di Julian Amyes. Nel '57 lavorò ne *La settima onda* (Seven Waves Away) di Richard Sale, accanto a Tyrone Power e Mai Zetterling, ne *L'isola del sole* (Island in the Sun) di Robert Rossen, e ne *La casbah di Marsiglia* (Seven Thunders) di Hugo Fregonese ottenne finalmente la prima parte da protagonista. Il regista Roger Vadim cercava un partner da affiancare a Brigitte Bardot nel drammatico *Gli amanti al chiaro di luna* (Les bijoutiers du clair de lune, '58), e nella scelta dell'attore a quanto pare chiese consiglio proprio a lei, da cui proprio quell'anno aveva divorziato: B. B. scelse Stephen. Dall'agosto all'ottobre 1957, quest'ultimo fu impiegato nelle riprese del film, che si girò in parte a Parigi e in parte in Andalusia, a Málaga e a Mijas, con la Bardot, Alida Valli e Fernando Rey: e con l'affascinante attrice francese strinse una bella amicizia.

Stephen Boyd con Alida Valli (Gli amanti al chiaro di luna, 1958)

Nel gennaio 1958 Stephen giunse ad Hollywood, per interpretare il personaggio di Bill Zachary nel western *Bravados* (The Bravados) di Henry King, accanto a Gregory Peck, Joan Collins, Henry Silva e Lee Van Cleef: film girato in larga parte in Messico, nello Yucatan. Subito dopo, prese parte a un'audizione per il ruolo di Messala nel prossimo kolossal dell'MGM, *Ben-Hur* di William Wyler: una parte molto ambìta e per la quale erano già stati vagliati attori del calibro di Victor Mature, Kirk Douglas, Leslie Nielsen e Stewart Granger. Ma il provino di Stephen convinse Wyler d'avere davanti il Messala perfetto, per l'aspetto fisico virile e il talento d'interprete; così richiese e ottenne dalla Fox l'attore in prestito. Questi venne subito inviato a Roma, per esercitarsi col protagonista Charlton Heston nella famosa corsa delle quadrighe, una delle scene più spettacolari della storia del cinema; a causa dei suoi occhi azzurri, Stephen fu anche costretto ad usare lenti a contatto marroni, che per qualche mese gli causarono problemi alla vista. Una curiosità resa nota anni dopo da Gore Vidal, sceneggiatore *ad interim* del film nonché prezioso consulente per

Stephen Boyd e Charlton Heston in "Ben-Hur" (1959)

le riprese, fu che all'insaputa di Heston egli invitò Boyd ad esprimere «un'energia omosessuale» nel rapporto tra Messala e Judah Ben-Hur, per fare intendere come nel loro lontano passato essi fossero stati amanti: ciò che poi avrebbe meglio spiegato la ferocia dell'antagonismo di Messala verso Ben-Hur. A dispetto d'ogni difficoltà, Stephen ricordò sempre la lavorazione del film come l'esperienza più entusiasmante della sua carriera d'attore.

Prima che *Ben-Hur* apparisse sul grande schermo, egli condivise con Susan Hayward

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la parte di protagonista nel drammatico *Ossessione di donna* (Woman Obsessed, 1959), e vestì i panni di Mike Rice in *Donne in cerca d'amore* (The Best of Everything, id.) di Jean Negulesco, in un cast prestigioso che includeva Joan Crawford, Brian Aherne, Hope Lange, Suzy Parker, Martha Hyer e Louis Jourdan. Il 30 agosto del '58 Stephen sposava a Londra l'italiana Mariella Di Sarzana, produttrice dell'MCA (Music Corporation of America): un matrimonio durato poco più di tre settimane, giacché il 23 settembre essi si separarono, e il 20 marzo del '59 ottennero il divorzio. Per questo strambo connubio più tardi egli ammise le sue responsabilità: «Non ero sposato da una settimana quando sapevamo entrambi d'aver fatto un errore. È una brava ragazza, semplicemente non eravamo fatti l'uno per l'altra».

Stephen Boyd con Gina Lollobrigida (Venere imperiale, 1962)

Se in alcune pubblicità di *Ossessione di donna* egli era stato etichettato come «il nuovo giovane Clark Gable», quando nel novembre '59 uscì *Ben-Hur* Stephen acquisì immediatamente una caratura internazionale. Il suo Messala non solo entusiasmò il pubblico - in particolare quello femminile - ma altresì la stampa specializzata, che si sperticò nel tesserne le lodi (l'editorialista Erskine Johnson scrisse che l'armatura da guerriero romano faceva per lui «quanto un vestito attillato fa per Marilyn Monroe»). Il film di Wyler ottenne 11 premi Oscar e svariati altri riconoscimenti, lui vinse un Golden Globe quale migliore attore non protagonista.

Giornali e studios cinematografici erano subissati da valanghe di lettere delle sue fans, interessate a sapere qualcosa in più sulla sua vita, mentre piovevano offerte affinché interpretasse nuovi film. Stephen misurò il suo successo nel 1960 apparendo in due seguiti programmi televisivi: nel gennaio in *Hedda Hopper's Hollywood*, accanto a due star del muto quali Ramon Novarro e Francis X. Bushman, rispettivamente Ben-Hur e Messala nella versione di *Ben-Hur* diretta da Fred Niblo nel 1925, quindi il 3 febbraio in *This Is Your Life*, dove familiari e conoscenti dell'attore, tra cui Michael Redgrave, raccontarono aneddoti su di lui. Sempre in quel febbraio, apparve accanto a Dolores Hart nell'episodio *The Sound of Trumpets* della serie televisiva *Playhouse 90*. Il film successivo a cui prese parte fu *Il grosso rischio* (The Big Gamble, '61) di Richard Fleisher, accanto a Juliette Gréco, girato tra la Francia, Dublino e la Costa d'Avorio: e tragicomico riferimento al titolo, un grosso rischio egli lo corse davvero, perché durante le riprese rischiò di annegare nel fiume Ardèche: a salvarlo fu il coprotagonista David Wayne, esperto nuotatore. Interpretò quindi Marco Antonio nel *Cleopatra* di Robert Mamoulian: ma una malattia della protagonista Liz Taylor posticipò le riprese della pellicola, cosicché Mamoulian venne sostituito da Joseph Mankiewicz e Stephen lasciò la parte a Richard Burton: quando si dice il destino...

Stephen Boyd con Sophia Loren ed Alec Guinness (La caduta dell'impero romano, 1964)

Stephen Boyd e Dolores Hart (1961)

Gl'impegni cinematografici che seguirono lo videro di nuovo a fianco di Dolores Hart ne *L'ispettore* (Lisa, 1962) di Philip Dunne, poi di Doris Day ne *La ragazza più bella del mondo* (Billy Rose's Jumbo, id.) di Charles Walters, commedia musicale il cui apporto gli meritò una nomination per il Golden Globe, quindi di Gina Lollobrigida in *Venere imperiale* (Imperial Venus, id.) di Jean Delannoy, dove una scena in cui egli appariva quasi nudo sollevò una tale levata di scudi da far sì che il film venisse proibito negli Stati Uniti. Lavorò poi con Diane Cilento ne *Il terzo segreto* (The Third Secret, 1964) di Charles Crichton, e con Sofia Loren ne *La caduta dell'impero romano* (The Fall of the Roman Empire, id.) di Anthony Mann; tra i film successivi, troppi per nominarli tutti, vanno citati almeno *Tramonto di un idolo* (The Oscar, 1966) di Russell Rouse, dove nei panni dell'ambizioso Frankie Fane, che a dispetto delle sue trame perde l'Oscar quale migliore attore, egli fornì una delle sue migliori interpretazioni; il fantascientifico *Viaggio allucinante* (Fantastic Voyage, id.) di Fleisher, accanto a Raquel Welch; il western Shalako (id, 1968) di Edward Dmytryk, a fianco di Sean Connery e Brigitte Bardot, in cui impersonò con grinta un 'cattivo'. Riguardo ai ruoli di *vilains*, che da allora rivestì sempre più spesso, Stephen ebbe a dire: «Hanno tentato di fare di me un protagonista, ma non lo sono. Anche quando ho avuto la possibilità di scegliere un ruolo da protagonista, ho preferito quello di caratterista, se mi sembrava più interessante». Nel frattempo, era tornato anche al teatro, facendosi crescere la barba per interpretare un suo illustre conterraneo, l'ironico drammaturgo George Bernard Shaw nella commedia di Harold Callen *The Bashful Genius* (1967), dove riscosse grandissimo successo di critica e di pubblico.

Negli anni Settanta lavorò molto in Italia e in Spagna, ma sul set fornì la sua prova migliore nel thriller britannico *Il racket dei sequestri* (The Squeeze, 1977) di Michael Apted, interpretando Vic Smith, uno spietato mercante irlandese di materiale pornografico. Dopo il fallimento delle sue nozze con Mariella Di Sarzana, Stephen, che nel '63 aveva ottenuto la cittadinanza statunitense, aveva intrecciato una lunga serie di relazioni sentimentali, tra cui quelle con le attrici Elana Eden, Dolores Hart (che anni dopo si fece suora), Anna Kashfi, Marilyn Hanold, e a quanto pare perfino con la Bardot; più duraturo fu il suo rapporto con l'attrice austriaca Marisa Mell, che fu sua partner in due film, con la quale tra il 1970 e il '72 si legò anche con un matrimonio gitano. Nel '74 si risposò davvero, con Elizabeth Mills, segretaria del British Arts Council: si erano conosciuti ventun anni prima, lei l'aveva seguito in California come assistente personale e segretaria: non era particolarmente attraente ma lo amava ed essendo stata sua amica e confidente lo accettava com'era. Sebbene Elizabeth avesse diciannove anni più di lui, il loro connubio fu felicissimo, anche se purtroppo durò assai poco: perché la mattina del 2 giugno 1977, mentre si trovava con lei al volante di un golf cart sul campo del Porter Valley Country Club di golf di Northridge presso Los Angeles, Stephen venne colpito da infarto, e condotto d'urgenza all'ospedale di Granada Hills morì in meno di un'ora, all'età di quarantacinque anni, dieci mesi e ventotto giorni. Le sue ceneri riposano in una celletta all'Oakwood Memorial Park Cemetery di Chatsworth, nella San Fernando Valley, unite a quelle della moglie, spentasi nel 2007.

Virgilio Zanolla

Stephen Boyd e Joan Collins (L'isola del sole, 1957)

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, ANNO XX/numero 11 - marzo 1963 - Mino Argentieri, (pagg. 27-28)

Il processo di Verona: un resoconto giornalistico

Quello di Lizzani è un film onesto, che rinuncia all'approfondimento storico. Una ricognizione all' interno dei meccanismi sociali e politici del regime mussoliniano in agonia condotta senza ingombranti forzature e affidata genericamente alla nuda evidenza dei fatti.

Mino Argentieri

Il fascismo, nella maggioranza dei casi, è stato valutato dal migliore cinema italiano come l'antagonista principe della democrazia, l'origine delle sciagure abbattutesi sul nostro popolo, la forza politica più reazionaria e conservatrice con cui hanno dovuto fare i conti vecchie e nuove istanze di giustizia. Finora, tuttavia, anche i cineasti più avvertiti si erano limitati a vagliare il fenomeno fascista, situandone e definendone le caratteristiche nel vivo di uno scontro che contrapponeva elementi diametralmente opposti e inconciliabili. Col passare del tempo e il maturarsi di esigenze analitiche, di nodi che appartengono alla complessità stessa delle vicende umane, era inevitabile che qualcuno tentasse di spostare l'attenzione su un esame capace di estendere il raggio critico oltre la barriera divisoria che separa due mondi incomunicabili: quello della libertà e della tirannia. Era inevitabile insomma, che, escludendo un semplice ribaltamento di schemi, si provasse a esercitare un'indagine al di là della barriera nemica, muovendosi all'interno dei meccanismi sociali, culturali e psicologici che contrassegnarono il regime mussoliniano.

Già Giuliano Montalto, qualche anno fa, con il suo acerbo *Tiro al piccione*, aveva cercato di svolgere, in una inequivocabile chiave antifascista, una disamina delle molteplici componenti rilevabili nel comportamento di un giovane volontario della repubblica di Salò, tratto in inganno dai miti patriottici, dalla retorica allora imperante, dalla sua sprovvedutezza, da una generosità improduttiva e spesa per una causa marcia. Sebbene irrisolto in sede artistica, l'esperimento si era rivelato tanto più stimolante in quanto l'autore aveva voluto rifiutare il comodo espediente di un confronto diretto e di una dialettica favorita dalla presenza chiarificatrice di un oppositore estraneo alla sfera ideale del protagonista, cui attribuire il compito di una specie di verifica per contrasto. A quell'esempio si ricollega in senso lato, *Il processo* di *Verona*, l'ultimo film di Carlo Lizzani, che prendendo l'avvio dalla seduta del Gran consiglio del fascismo, segue le traversie di alcuni gerarchi nel periodo intercorrente fra il 25 luglio '43 e il giorno in cui pagarono, davanti al plotone di esecuzione, lo scotto per aver votato a favore dell'odg Grandi.

I meandri della congiura

Qui l'antifascismo compare di sfuggita, captabile appena in qualche battuta allusiva a situazioni esterne, mentre il racconto si snoda attorno al groviglio nel quale rimasero impigliati Ciano e compagni (frondisti, avversari di Mussolini nutriti da rancori personali, piccoli ras che sognavano di sostituirsi al duce nel controllo del potere, lasciando immutate le fondamenta del sistema), tutti travolti nel gorgo sanguinoso di una dittatura basata sulla violenza poliziesca, sulla truffa, sull'arrivismo più smaccato e opportunistico, sul trionfo della mediocrità se non dell'imbecillità.

Lizzani è sceso nei meandri della congiura antimussoliniana e fin sopra i capelli si è immerso nel labirinto lungo il quale, a brevissima scadenza, è scattata la macchina della rappresaglia fascista. La rivolta e poi la fuga di Ciano in Germania, l'arresto dell'ex ministro degli esteri sul suolo italiano, il frustrato tentativo compiuto da questi per rinserirsi nelle file del fascismo repubblichino, la sete di vendetta che animava Pavolini, Farinacci e gli altri uomini del dittatore fantoccio, l'allestimento di un processo imbastito nel disprezzo delle più elementari forme giuridiche, la disperazione e la tenace volontà di una donna, Edda Ciano, assillata dal proposito di strappare alla morte suo marito, la condanna inappellabile degli imputati e infine il rifiuto della grazia implorata: queste sono le tappe salienti del resoconto cinematografico. Un resoconto, diremo subito, lucido, serrato, onesto, veritiero nella sostanza e nei particolari, appassionante come ogni storia d'intrighi, anche se mancano nel suo sottosuolo e nel suo retroterra forti passioni che lo tendano al grado massimo della espressione drammatica.

Ma quando usiamo il termine «resoconto», evidentemente lo facciamo anche per stabilire i limiti dell'opera di Lizzani che, seppure concorre a un nobile fine conoscitivo, non si affranca da un'impostazione eminentemente giornalistica e illustrativa, più preoccupata di riassumere e sintetizzare un abbondante repertorio aneddotico che di fornire una interpretazione poetica, e non solo poetica, della realtà. *Il processo di Verona*, in effetti, è una specie di rotocalco democratico, in cui la tecnica della cronaca riproposta entro una formula narrativa avvincente raggiunge la pienezza dell'esito spettacolare. In questo ambito v'è posto per l'indiscrezione, per una episodica che alletta lo spettatore, per quel frugare nei retroscena degli avvenimenti storici che costituisce sempre un motivo di curiosità ed è un pò il sale dei romanzi popolari ispirati a vicissitudini nelle quali il volto privato e la dimensione pubblica dei personaggi si confondono, e spesso sino all'estremo margine della deformazione novellistica e della spiegazione emotiva e psicologistica.

Un ricco materiale di documentazione

Lizzani, ad essere sinceri, benché a sprazzi sconfini in un tessuto espositivo a tinte melodrammatiche, in genere elude il trabocchetto e propende per uno svolgimento secco, incentrato sulla nuda evidenza dei fatti, senza ingombranti forzature. Ciò nonostante, alla stregua di certi giornalisti assai disinvolti nel porgere e nel limare la loro prosa, si

segue a pag. successiva

Problemi della cultura 16 marzo 1963 pag. 27 Rinascita

Quello di Lizzani è un film onesto, che rinuncia all'approfondimento storico

Il processo di Verona: un resoconto giornalistico

Una ricognizione all'interno dei meccanismi sociali e politici del regime mussoliniano in agonia condotta senza ingombranti forzature e affidata genericamente alla nuda evidenza dei fatti

Rinascita pag. 28

segue da pag. precedente

ferma in superficie, probabilmente perché in un cinema condizionato soprattutto da calcoli mercantili andare in profondità non rappresenta l'obiettivo principale. In altri termini, Lizzani mette ordine in un ricco materiale di documentazione a carattere memorialistico, rinviene un filo drammatico, inquadra figure e situazioni attraverso un'angolazione tanto chiara nella sua traiettoria ideologica quanto generica negli sviluppi narrativi e nelle considerazioni dettate dalla materia. Del fascismo repubblichino ci mostra solamente la grinta vendicativa, trascurando invece di scandagliare il gioco non troppo sottile di talune correnti, il cui sentimento di rivalsa e il cui estremismo gonfiato di *slogans* pseudo rivoluzionari e di isterici furori giacobini finivano per coincidere, alla resa dei conti, con le manovre, gli strumentalismi e la demagogia di chi intendeva chiudere il processo agli «errori» del ventennio, scaricando su un pugno di individui responsabilità che coinvolgevano, nel tradimento, nell'arbitrio, nella rapina, nella servitù al capitale, l'intero partito fascista. Tutt'al più, ci suggerisce l'immagine, peraltro non priva di attendibilità, di una corte di avventurieri pronti a scatenarsi per la conquista di una poltrona ministeriale. Ma l'immagine è piatta, uniforme, da teatro dei pupi. Non che fosse impresa facile comporla, sfumarla e sfaccettarla, tenendo conto di una galleria di personaggi vissuti all'insegna della meschinità e, nella prevaricazione, mai abbastanza geniali e perversi da destare la fantasia di un poeta. Nondimeno il grigiore morale di una data fauna difficilmente la si può restituire con una raffigurazione epidermica. Per assurgere alla compiutezza espressiva e a una motivazione approfondita si ha bisogno di una diversa misura interpretativa: la misura del romanzo e non quella dell'articolo divulgativo, movimentato secondo astuzie alla portata di qualsiasi cronista. Si ha bisogno, cioè, di elevare gli eroi contemplati al rango di personaggi, al livello di una ricognizione artistica che fonda i diversi piani su cui la realtà si evidenzia. Questa prospettiva il film di Lizzani la esclude a priori e le conseguenze della scelta si avvertono, al termine della proiezione, allorché ci accorgiamo che in definitiva, il pregio maggiore di *Il processo di Verona* consiste nel diffondere a milioni di italiani circostanze, eventi, scorci, profili largamente tratteggiati dalla stampa quotidiana e periodica, nel rispetto di uno spirito che non altera, agli scopi di una riesumazione complice, nostalgica e indulgente taluni dati di un triste e tragico passato.

Un'occasione perduta

E, a maggior ragione, le riconosciamo nella pochezza del personaggio di Ciano, appena abbozzato sulla tela di un quadro che meritava di ospitare, con ricchezza di chiaroscuri, il ritratto di un vitellone provinciale, ex bohémien, drammaturgo fallito, promosso ai fasti o ai nefasti della diplomazia in virtù di un matrimonio tempestoso, tipico *parvenu* della borghesia italiana, pargolo prediletto della «dolce vita» autarchica, amico di giornalisti e intellettuali, brillante conversatore conteso nei salotti, amante ma non troppo delle azioni temerarie anglofilo per inclinazione di gusto, ostile ai tedeschi ma immancabilmente disposto a non rinunciare ai privilegi derivantigli dai legami con Mussolini e sufficientemente vile per non esternare il suo dissenso, racchiudendolo nella platonica protesta affidata alle segrete pagine di un diario.

In parte compensa l'occasione perduta, la figura di Edda Ciano che, sebbene rientri in un modello romantico e risenta di una pennellata idealizzatrice, per lo meno assume una sua veridicità nel momento in cui regista e sceneggiatori ne fanno una donna che, passando sopra i conflitti familiari e le sue convinzioni politiche, si schiera al fianco del consorte, si batte, senza risparmiare l'arma della minaccia e del ricatto, per condurre in salvo l'uomo al quale è unita, e respinge — in uno slancio di umanità che se non la riscatta l'avvolge di dolore — le leggi della storia cui si appellano vendicatori e vittime, incatenati alla logica di un circolo vizioso.

Il bilancio complessivo, comunque, non sposta di una virgola il nostro discorso. Addebitare a Lizzani di non aver spremuto più sugo dal tema con il quale si è cimentato, sarebbe una maniera come un'altra di circoscrivere sfasature che oltrepassano la personalità di un regista che proporzionalmente all'acquisizione di un saldo mestiere, abdica a fatiche impegnative e delude le promesse e le speranze di ieri. Più che Lizzani occorre rimproverare gli orientamenti di un cinema, che non può esaurirsi in una lodevole presa di posizione civile, ma deve sostanziarsi di una spinta che permetta – nei modi dell'arte e della libera ricerca di un linguaggio rinnovato – un ampio rispecchiamento del reale.

Mino Argentieri

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 11 - anno 20 — 16 marzo 1963 — Lire 100

Fanfani dimezzato

Verso la programmazione?

La Regione promessa

Minaccia alle città

Sommario

Documenti inediti su Béla Kun

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. ANNO XIX/numero 32 (n. s.) - dicembre 1962 - Cesare Zavattini, (pagg. 26-27)

Diario di Zavattini: Ancora sul film-libro

Roma, 10 dicembre 1962

Cesare Zavattini

Ieri sera a Livorno si parlava con Giuseppe Viviani mangiando le «cieche» che non sono i «gianchetti», mi spiegava sua moglie, come credevo, ma anguille appena nate; non so come ho portato il mio amico sul discorso del film-libro cui ho accennato il mese scorso qui sopra, con poca chiarezza, si vede, perché qualcuno mi ha chiesto dei lumi. La verità è che non so molto di più neanche io, e forse non è esatta l'idea o ha ragione Viviani è un sogno di cui alla gente non importa nulla; il che non significa, ha aggiunto, che non ci sia qualche cosa di buono. In viaggio, venendo da San Remo, m'ero rincantucciato nello scompartimento cercando di vederci più chiaro sul tema (e mi distraevano appena le partite con le bocce di ferro giuocate lungo la riviera, o il mare su cui i raggi del sole facevano nascere delle stelle di luce come sospese tra l'acqua e l'aria, ben circoscritte, che esplodevano l'una dopo l'altra dopo aver raggiunto il massimo fulgore; e lo stesso fenomeno me lo avevano fatto notare anche Padre Stefani e Remigio Paone poche ore prima da dietro le vetrate del night Capo Nero dove stavamo ascoltando le trecentotrentanove canzoni del famoso Festival, con i carabinieri alla porta: in breve l'intera Commissione si affollò intorno ai due e i lavori sono stati interrotti per dieci minuti). Ma un signore voleva chiacchierare, e mi ha mostrato anche il suo fucile smontato in tre pezzi dentro quelle belle custodie di cuoio che fanno specialmente a Brescia. Il mio compagno aveva sessantacinque anni e va regolarmente alle gare di tiro più illustri, anche se i piccioni sfuggono sempre alla sua arma, dice, mentre una volta era sempre tra i primi; è abbastanza ricco, dice, per permettersi questo lusso. Mi ha fatto vedere le cartucce della M.B., con le quali ora stanno alla pari quelle della Montecatini con le cartucce fanno guadagni favolosi, dice, come per i profumi. Purtroppo non c'è più Montecarlo, dice, per colpa Grace Kelly che ha ottenuto da Onassis la soppressione del tiro a volo sul terreno del quale stanno costruendo la stazione degli elicotteri. Secondo lui il tiratore che farà una gran strada è Lao Zappi, un bolognese, è grande malgrado il nome, quel Lao lo faceva ridere e quando a Pisa ci separammo ripetè: Lao, e se ne andò con la pancetta e i reumi informandomi che dopo i settant'anni non si paga più la tassa d'iscrizione nelle gare. Insomma, mi deviò dai miei pensieri.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Era contento che il treno era arrivato in orario pur essendo partito da San Remo con dieci minuti di ritardo a causa di una lunga manovra per attaccare due carri di fiori. Il che lo aveva fatto adirare malgrado gli facessi sapere delle cifre che avevo appena letto sul giornale locale, e cioè che in otto mesi del '62 si erano esportati ottantamila quintali di fiori per dieci miliardi e in Liguria c'erano duemila ettari riservati soltanto ai garofani; però tanto commercio, tanta ricchezza, è insidiata dalla concorrenza straniera scientificamente e tecnicamente più progredita; e la scuola di floricoltura come tutte le scuole in Italia, «langue per mancanza di mezzi e di personale specializzato».

Sia pure allo stato larvale, questa faccenda del film-libro, dicevo a Viviani, nasce chiaramente dalla vecchia insofferenza per un cinema costretto nelle solite strutture di produzione. Sembra a troppi che Dio, dopo le cose che tutti sanno, abbia creato di eterno il produttore e gli autori insieme, indivisibili quanto l'ombra dalla luce; e quando si scrive produttore s'intende tutta la trafila di operazioni tecniche, organizzative, economiche che hanno fatto del cinema un esponente della cultura minore impedendogli di diventare uno strumento determinante e costruttivo, positivo, della nuova civiltà. Questo è stato detto ma non abbastanza ridetto. Abbiamo assistito a un «graduale» affermarsi dell'autore, e oggi, come dice Rosi, chi ha un buon progetto riesce a imporlo (e parla s'intende dei registi di meritata autorità come la sua). Gli sfugge probabilmente che il problema va oltre la «gradualità» se si accettano le leve di comando dello spettacolo, e la concezione stessa dello spettacolo seguiteranno a rimanere nell'orbita di un consumo e di una creazione i cui ritmi di sviluppo sono condizionati dagli interessi di chi detiene il potere.

Produttori astuti produttori onesti

Certamente vi sono sempre stati e vi sono, accanto a quelli di nessun talento e di molta astuzia, produttori geniali — e a volte più dei medesimi autori — e onesti. Ma il nostro discorso va molto al di là dei casi, delle persone c vuole investire invece il principio tutt'ora sacro del produttore, e riproporre la necessità di sconsacrarlo e allora bisogna rifarsi all'origine, considerare la pellicola come la pagina, e da ciò deriva il superamento, per adesso soltanto nella nostra mente, della catena di servitù che partono dal contratto vendita di un'idea e arrivano, attraverso la distribuzione, nelle sale che abbiamo chiamato i luoghi delle mezze verità. Con il film- libro tentiamo l'assalto al cinema da un altro bastione, visto che dopo mezzo secolo Vittorio De Seta resta un eroe solitario e si registra un fortificarsi del concetto industriale del cinema, con quanto ne consegue; né devono ingannare le coincidenze, perfino politiche, oltre che artistiche, tra i piani dei produttori e degli autori; coincidenze anche da capolavoro, ma ci vuole molta ingenuità a non avvertirne la sostanziale provvisorietà. Se si volesse fare una programmazione del cinema, concepita soltanto secondo le libere esigenze del poeta — e cosi dovrebbe essere subito apparirebbe la contraddittorietà, l'antagonismo dei due termini. Come si deve fare, dunque, poiché soltanto il 5 per cento dei film può chiamarsi d'autore e appunto per la sua scarsità numerica, che diventa scarsità morale, non incide neanche un pò sui valori di rinnovamento della vita? Viviani mi ascoltava impaziente. Avrei giurato di trovare presso di lui indulgenza: è un grande incisore, e darebbe l'anima al diavolo pur di potersi sfogare ogni tanto «con mala grazia». Invece ha cominciato a richiamarmi all'ordine, a tenere i piedi sulla terra. Mi sono interrotto pochi minuti per domandare a Oscar un Chianti un pò più forte, adatto alle nocciole arrostite che abbiamo mescolato con il formaggio parmigiano, poi mi son messo a gridare che il libro-film, per velleitario che sembri, chiamerebbe intanto intorno a sé una stragrande quantità di scrittori di intellettuali, che oggi hanno paura del cinema e si dovrebbe dire a loro: non pensate alle lunghezze alle tematiche del cinema, a tutto il suo apparato, alle enormi macchine del suo cammino da quando nasce fino a quando è visto. Consideratemi un editore. E voglio fare un libro-film sulla famiglia, mettiamo su un argomento che deve essere trattato con il cinema non meno liberamente che sulla stampa. Non vi domando tremila metri. Vi domando un pensiero, un sentimento, un qualche cosa che voi dovete esprimere con cinquanta metri, con cento metri, senza le remore della censura, senza gli spaventi i patteggiamenti ignoti a noi stessi tanto sono secolarmente allenati — che l'altro cinema ci impone. Non mi rivolgo soltanto ai romanzieri, no di certo; ma a tutti quei talenti che sono in grado di capire che la loro realtà culturale, siano essi filosofi o scienziati o storici — può avere attraverso l'espressione cinematografica dei raggiungimenti, flette penetrazioni, degli arricchimenti, inimmaginabili fino a quando non abbiamo provato. Io, editore, lavorerei giorno e notte per vincere le naturali esitazioni e convoglierei l'intelligenza del mio paese anche verso questi libri-film. Ho detto: *La famiglia;* potevo dire decine di altri titoli: i comunisti - i preti - il divorzio - l'Italia.

Ce ne possono essere anche a puntate

Ma non ci sono già dei libri?, domanda Viviani. O il cinema porta questi temi a una incandescenza, a una conoscenza in più o il film-libro, non servirebbe che a doppiare. Ci mancherebbe altro. Un libro-film sull'Italia, per esempio, tutto di un autore, o di dieci o quindici autori, lungo sia mille metri che duemila o tremila o quattromila — ce ne possono essere anche a puntate nel quale non si sia condizionato niente, non si sia annacquato niente, e che si potesse vendere a migliaia e migliaia di copie, a centinaia di migliaia di copie come avviene per certe opere, non credi, caro Viviani, che penetrando nelle case, non riuscirebbe a poco a poco a fomentare un gusto della verità tale che andare poi ai Rex, ai Metropolitan ai Barberini ai Transatlantic, ai Corso, agli Odeon, sarebbe come per un bevitore passare dal vino al latte magro? Già il concepire cinematograficamente fuori dal tracciato della produzione è all'inizio di un discorso che rovescia di colpo l'abituale sintassi. E i proiettori? dice Viviani. Ci vogliono un sacco di soldi. La gente è pigra. Ci sono altri amici intorno che fanno coro: e i proiettori? Qualcuno mi aiuta, e dice che la funzione crea l'organo, si nominano i giradischi, i giapponesi faranno subito milioni di proiettori che costeranno meno di un rasoio elettrico. Batto il pugno sul tavolo: il primo libro-film è già in movimento, ho già commissionato due o trecento metri a testa a Vittorini a Mastronardi a Ugo Spirito su *La Patria.* E' una bugia. Non è vero niente. Usciamo all'aperto. Ci abbracciamo e Viviani si riscatta dicendo che quando si parla con il cuore in mano c'è sempre dell'utopia. Vedrai che la gente, gli dico, non s'interesserà più neanche alla Televisione quando avrà visto un pò di film-libro. Tutti ridono. Uno dice che ci vorrebbero troppi quattrini; io dico che i prezzi del film - libro dovrebbero diventare come quelli dei dischi e anche meno. Bisogna fare una rivoluzione tecnica, si capisce. Questo è il meno, dice un altro, ma la censura dalle sale cinematografiche vi inseguirebbe anche nelle case. Andando verso Tirrenia la luna ha illuminato un recinto di pecore. Ne ho viste dal treno lungo la Maremma, oggi, dei continui greggi, con il muso che frugava la corta erba. La domenica le rendeva ancor più solitarie.

Cesare Zavattini

Problemi della cultura 15 dicembre 1962 pag. 27 Rinascita

Diario di Zavattini

Ancora sul film-libro

Ce ne possono essere anche a puntate

Produttori astuti produttori onesti

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 32 (nuova serie) anno 19 Sabato 15 dicembre 1962 Lire cento

Una strategia mondiale

Sommario

Congresso

Borneo

Gomulka

Il testo integrale del discorso di U Thant sui rapporti tra Est e Ovest

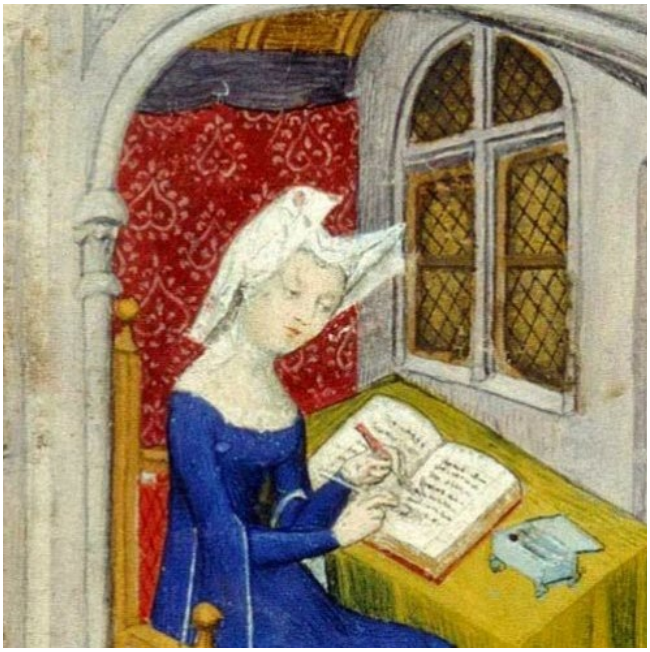
La prima poetessa riconosciuta della letteratura italiana: Compiuta Donzella

Maria Rosaria Perilli

Perfetta, piena di virtù. Questo il significato del nome "Compiuta", all'epoca molto diffuso a Firenze.
"Donzella", pur essendo attestato anche come cognome, potrebbe invece semplicemente indicare lo stato di nubile avendo il significato di "signorina, donna non sposata". Siamo tra il 1200 e il 1300 e nell'Italia di allora era molto raro che una ragazza venisse educata alla letteratura. E neppure le era data la possibilità di esprimere il proprio pensiero liberamente, far sentire la propria voce, tanto meno con i versi. Solo le fanciulle di nobile famiglia avevano accesso a un'istruzione che comprendeva anche musica e poesia, e di conseguenza ci si è convinti che Compiuta fosse di nobili origini se ha potuto permettersi di scrivere e divulgare le sue opere suscitando addirittura l'ammirazione dei letterati del tempo. Di Compiuta ci restano tre sonetti, belli e armoniosi, scritti in stile trovadorico-provenzale, che rivelano la conoscenza approfondita della scuola siciliana. "A la stagione che 'l mondo foglia e fiora", "Lasciar vorrìa lo mondo e Deo sevire" e "Ornato di gran pregio e di valenza" ci sono stati tramandati da un unico codice, il Canzoniere Vaticano 3793, la più ricca raccolta di poesia italiana delle origini, ovvero di poeti siciliani e prestilnovisti, fra i quali Compiuta è l'unica donna. Eppure, di questa penna talentuosa quasi non troviamo traccia nei libri di letteratura. Di lei ci sono pervenute solo notizie frammentarie e alcuni critici ne mettono persino in dubbio l'esistenza, nonostante la stessa sia certificata dalle lettere piene di stima del Maestro Torrigiano, che la chiamava "divina Sibilla", del Maestro Rinuccino e, pare, persino di Guido Guinizzelli. Un rapporto documentato è quello con Chiaro Davanzati in quanto i due erano soliti scambiarsi tenzoni ed è a lui che è indirizzato "Ornato di gran pregio e di valenza":

Ornato di gran pregio e di valenza/ e risplendente di loda adornata,/ forte mi pregio più, poi v'è in plagenza/ d'avermi in vostro core rimembrata/ ed invitate a mia poca possenza/ per acontarvi, s'eo sono insegnata,/ come voi dite c'a[g]io gran sapienza;/ ma certo non ne son [tanto] amantata./ Amantata non son como vor[r]ia/ di gran vertute né di placimento;/ ma, qual ch'i' sia, ag[g]io buono volere/ di senire con buona cortesia/ a ciascun ch'ama sanza fallimento:/ ché d'Amor sono e vogliolo ubidire.

Qualcuno ha azzardato l'ipotesi che la poetessa fosse lo stesso Davanzati, artefice del personaggio di Compiuta Donzella, sarcastico e sicuramente inverosimile interlocutore femminile per la sua poesia, ipotesi in seguito designata come un tentativo di eclissare uno dei rari e importanti personaggi letterari femminili del passato. Lo stesso critico e storico Francesco de Sanctis nella sua opera "Storia della letteratura italiana" riconosce della "Compiuta Donzella fiorentina", che "dovette parere quasi un miracolo", l'esistenza e il talento con queste parole: "(...) la perfetta semplicità del sonetto femminile, con movenza più vivace, più immediata e più naturale". Nelle poesie troviamo i temi dell'amore cortese, le tematiche del repertorio popolare dei "contrasti" e quello delle donne "malmaritate". Questa sorte toccherà anche a lei che, disperata, pur di sfuggire al nefasto destino impostole dal padre e riservarsi una pur minima indipendenza che possa concederle di dedicarsi alla poesia, è disposta a entrare in convento:


Compiuta Donzella, la misteriosa nobildonna fiorentina, la prima poetessa della letteratura italiana

Lasciar vorría lo mondo, e Dio servire,/ E dipartirmi d'ogni vanitate,/ Però che veggo crescere e salire/ Mattezza e villania e falsitate;/ Ed ancor senno e cortesia morire,/ E lo fin pregio e tutta la bontate;/ Ond'io marito non vorría nè sire,/ Nè stare al mondo per mia volontate./ Membrandomi ch'ogn'uom di mal s'adorna,/ Di ciaschedun son forte disdegnosa,/ E verso Dio la mia persona torna./ Lo padre mio mi fa stare pensosa,/ Chè di servire a Cristo mi distorna:/Non saccio a cui mi vol dar per isposa.

E ancora la poetessa racconta un'allegra primavera di cui non potrà godere. Mentre il cuore di ogni altra giovine vive nel diletto per l'arrivo della stagione dell'amore, in quello di Compiuta, destinata a sposare un uomo che non ama, aumenta lo sconforto, nulla può rallegrarla, neppure i fiori e le foglie:

A la stagion che 'l mondo foglia e fiora/ acresce gioia a tut[t]i fin' amanti:/ vanno insieme a li giardini alora/ che gli auscelletti fanno dolzi canti;/ la franca gente tutta s'inamora,/ e di servir ciascun trag[g es 'inanti,/ ed ogni damigella in gioia dimora;/ e me, n'abondan mar[r]imenti e pianti./ Ca lo mio padre m' ha messa 'n er[r]ore,/ e tenemi sovente in forte doglia:/ donar mi vole a mia forza segnore,/ ed io di ciò non ho disìo né voglia,/ e 'n gran tormento vivo a tutte l'ore;/ però non mi ralegra fior né foglia.

Come possiamo notare, nonostante la provenzalità dello stile, il tono è decisamente contemporaneo: una donna che descrive il suo dolore. Compiuta è, facile immaginarlo, costretta a subire l'imposizione. Non era dato, a quel tempo, ribellarsi al volere dei genitori, e quindi si sposa, e che sia accaduto lo sappiamo da Guittone d'Arezzo il quale, in una delle lettere a lei dirette, la chiama Donna Compiuta, appellativo riservato alle signore maritate, e non più Donzella: "Soprapiacente donna, di tutto compiuto savere, di pregio coronata, degna mia Donna Compiuta, Guitton, vero devotissimo fedel vostro, de quanto el vale e pò, umilmente se medesmo raccomanda voi". Il prestigio di cui godette come unica rappresentante femminile a cui fu consentito verseggiare non le regalò, evidentemente, alcuna emancipazione visto che il crudele destino non potè essere evitato. Queste le notizie sulla prima poetessa riconosciuta della letteratura italiana. Non sappiamo neppure se Compiuta Donzella fosse il suo vero nome o uno pseudonimo, non conosciamo le date di nascita e di morte – vissuta a Firenze nella seconda metà del 1200 e morta probabilmente agli inizi del 1300, dicono le fonti – né sappiamo se abbia avuto figli. L'unica cosa certa è il livello di fama a cui era riuscita ad arrivare, testimoniato dalle liriche di un autore anonimo col quale Compiuta intratteneva rapporti epistolari –

(...) Perc'ogni gioia ch'è rara è graziosa,/ mi son tardato, Compiuta Donzella,/ d'avere scritto a la vostra risposa/ la qual faceste a me fresca e novella (...) –

il quale, nei primi versi della stessa poesia, così la descrive:

Gentil donzella somma ed insegnata,/ poi c'ag[g]io inteso di voi tant' or[r]anza,/ che non credo che Morgana la fata/ né la Donna de[l] Lago né Gostanza/ né fosse alcuna come voi presc[i]ata;/ e di trobare avete nominanza/ (...).

Ma questa Donzella "somma e insegnata" è stata dimenticata. La rima ci sta, come ci sta ribadire che tale sorte alle donne è toccata spesso. Anche un pò troppo.

Maria Rosaria Perilli

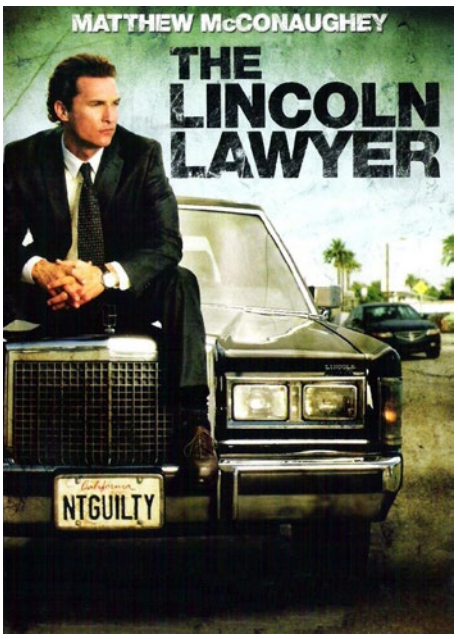
L come legal thriller

Fabio Massimo Penna

Hollywood ha da sempre trovato una fonte inesauribile di storie nella letteratura. Dai grandi classici, come *Piccole donne* (1868-1869) di Louisa May Alcott che è stato portato sul grande schermo almeno sei volte dalla pellicola di George Cukor a quella di Greta Gerwig, ai moderni capolavori, come gli innumerevoli adattamenti dai romanzi di Stephen King da *Shining* (1980) di Stanley Kubrick a *La torre nera* (2017) di Nicolaj Arcel, il cinema si è sempre rivolto agli scrittori in cerca di idee. Negli anni Novanta un nuovo genere letterario arriva in soccorso degli sceneggiatori della mecca del cinema. In questo frangente si assiste a un passaggio di consegne all'interno dell'action movie: agli sdruciti e ruvidi detective e ispettori di improbabili distretti di polizia statunitensi subentrano eleganti avvocati dall'oratoria forbita. Le macchine da presa abbandonano le strade pericolose e mal frequentate dei sobborghi delle metropoli americane per incunearsi nelle austere aule di tribunale. Il poliziesco lascia il posto a un suo sottogenere: il legal thriller. Ad avviare la moda del dramma giudiziario è, nel 1990, *Presunto innocente* di Alan J. Pakula con Harrison Ford. La pellicola è la trasposizione cinematografica dell'omonimo romanzo, uscito nel 1987, dell'avvocato di Chicago Scott Turow. Il dado è tratto, avvocati e giudici invadono il grande schermo. Se è Turow a dare il là al legal thriller agli inizi degli anni Novanta ne raccoglie il testimone quello che diverrà il re del dramma giudiziario a livello planetario, l'avvocato dell'Arkansas John Grisham. Dai suoi romanzi germogliano film di grande successo: *Il socio* (1993) di Sidney Lumet con Tom Cruise e Gene Hackman, *Il cliente* (1994) di Joel Schumacher con Susan Sarandon e Tommy Lee Jones, *Il momento di uccidere* (1996) di Joel Schumacher con Matthew Mc Conaughey, Kevin Spacey e Samuel L.Jackson, *L'uomo della pioggia* (1998) di Francis Ford Coppola con Matt Damon, Danny De Vito e Jon Voight. Come detto, il legal thriller nasce come genere letterario grazie a due avvocati, Scott Turow e John Grisham,che hanno tratto dalle loro personali esperienze in ambito giudiziario gli spunti per creare intrecci avvincenti. Scott Turow affianca alla carriera legale quella di scrittore mentre Grisham abbandona la toga per dedicarsi completamente alla scrittura. Turow con la pubblicazione di *Presunto innocente* nel 1987 si afferma subito come autore di best seller. La sua capacità di sfruttare la propria conoscenza del funzionamento della macchina giudiziaria statunitense per costruire i suoi meccanismi romanzeschi è straordinaria. Nascono così capolavori quali *L'onere della prova* (1990), *Ammissione di colpa* (1993), *Identici* (2013) e *L'ultimo processo* (2020). Sebbene si sia imposto come uno degli scrittori di maggior successo al mondo, John Grisham ha percorso un cammino più tortuoso per affermarsi dello scrittore di Chicago. Lo scrittore di Jonesboro esercita per un decennio la professione legale come avvocato penalista nel

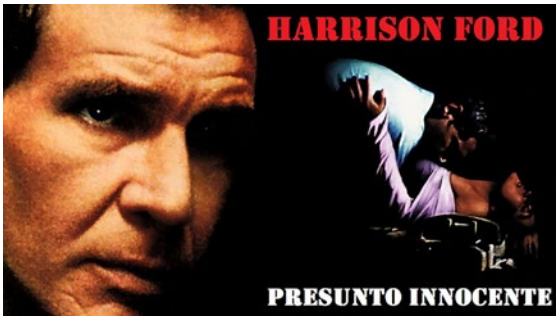
Missisipi. La vita, però, è grama e di scarsa soddisfazione economica poiché i suoi numerosi clienti, per lo più persone indigenti, sono impossibilitati a pagare la parcella legale. Tra una causa e l'altra Grisham comincia a scrivere il suo primo romanzo *Il momento di uccidere* (1989) che, seppur di notevole qualità, non incontra il favore del pubblico. Avvilito dall'insuccesso l'autore decide di concedersi un'ultima possibilità: scriverà un romanzo più commerciale del precedente e, se non otterrà l'attenzione di pubblico e critica, getterà svevianamente la penna alle ortiche. Dal racconto inquietante che gli fa un collega che si era recato in uno studio legale di un'altra città (l'uomo asserisce che i soci sembravano impossibilitati ad abbandonare lo studio dando l'idea di essere costretti a tenere fede a un patto di tipo mafioso) Grisham trae spunto per scrivere *Il socio* (1991). Anche questo libro stenta a decollare fin quando il manoscritto finisce sulla scrivania di un produttore di Hollywood che intuisce le potenzialità del racconto. Nel 1993 esce il film della Paramount Pictures *Il socio*, pellicola che cambia per sempre la vita dello scrittore di Jonesboro. Da quel momento la sua carriera di scrittore vola. Il successo letterario non lo abbandonerà mai e prosegue ininterrotto fino ai giorni nostri. Per la cronaca segnaliamo i suoi ultimi best seller: *L'informatore* (2016), *L'avvocato degli innocenti* (2019), *Il tempo della clemenza* (2020) e *La lista del giudice* (2021). Il cinema, però, dopo l'ultima grande pellicola *La giuria* (2003) di Gary Fedler con Gene Hackman e Dustin Hoffman ha perso interesse per i legal thriller. La storia cinematografica di Grisham arriva così al capolinea. Gli avvocati riprendono la toga e abbandonano il grande schermo proprio mentre all'orizzonte per fabbrica dei sogni si staglia una nuova miniera d'oro rappresentata dai fumetti della Marvel e il mitico Stan Lee che, con i suoi super eroi, diventa la nuova stella nel cielo di Hollywood.

Estrema perla del dramma giudiziario al cinema, una gemma fiorita fuori stagione, è *The Lincoln lawyer* (2011) di Brad Furman con Matthew Mc Conaughey nei panni di un rude avvocato che, alla fine della pellicola, è costretto a ricorrere alle armi per difendersi da un cliente violento. In questo caso il dramma



giudiziario si contamina con il poliziesco con il protagonista che, uscito dall'aula giudiziaria, indossa i panni del giustiziere e affronta il nemico in una sparatoria. Il film è ispirato al romanzo *Avvocato di difesa* (2005) di Micheal Connelly. Connelly non è un avvocato ma un ex reporter della cronaca giudiziaria che ha tratto beneficio dalle sue esperienze di giornalista che gli hanno consentito di seguire da vicino casi di omicidio entrando in contatto con detective e poliziotti.

Fabio Massimo Penna



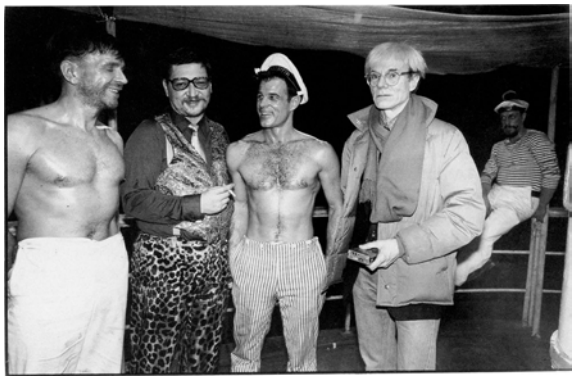
Fassbinder melo

(1982/2022)
Fassbinder, chi era costui?

Patrizia Salvatori

Parafrasando il Carneade di manzoniana memoria, anche per Rainer Werner Fassbinder la domanda può nascere spontanea.
Il grande regista tedesco oggi è davvero poco conosciuto soprattutto tra gli spettatori più giovani e non soltanto in Italia.
Probabilmente questa mancata memoria deve avere a che fare con il suo temperamento autoriale, un tutt'uno con l' incredibile modus vivendi.
Folle, borderline, diverso, rinnegato anche in Germania, di Fassbinder si parla da sempre come di un regista maledetto, estro artistico *sui generis* messo in ombra da una condotta di vita a dir poco spericolata, dedito alle droghe, aggressivo, apertamente bisessuale.
Eppure proprio lui, così rigoroso e rude nel girare come nella vita, amava il melodramma più di ogni altro genere cinematografico!
Proviamo dunque, nell'anniversario della sua scomparsa, ad entrare curiosi nella storia di Werner e del suo cinema.
Un anno prima di morire uno studente universitario chiese a Fassbinder come si immaginasse da vecchio. La sua risposta fu breve e senza tentennamenti: "non credo di arrivarci".
Morirà di arresto cardiaco a causa di un micidiale cocktail di cocaina, barbiturici ed alcool a 37 anni, nel 1982, a Monaco. Steso sul letto, il mozzicone di sigaretta acceso, il sangue da una narice , il viso spuntato, il copione per un film su Rosa Luxemburg tra le mani, la TV accesa su *20.000 anni a Sing Sing*, prison movie del 1932 firmato Michel Curtiz starring Bette Davis e Spencer Tracy.
Va via così la figura più straordinaria e provocatoria della "Nuova Onda" del cinema tedesco anni '70/'80, una vague piena di protagonisti altrettanto grandi che, tra gli altri, comprendeva i coetanei Werner Herzog e Wim Wenders, ma anche i più maturi Volker Schlodorff, Edgar Reitz, Alexander Kluge.
Ma è lui ad essere il più leggendario di tutti e proprio perchè ci ha lasciato troppo giovane, nel pieno di una incontenibile forza creativa unita ad una frenesia del fare che passa dal lavoro alla vita senza distinzione alcuna.
Nato in una famiglia borghese, il giovane Werner si abitua alla sala cinematografica sin da piccolo, *parcheggiato* lì dalla madre che attende di finire il turno di lavoro come traduttrice.
Il divorzio dei genitori lo deprime e peggiora di molto il suo rendimento scolastico. A quindici anni si dichiara omosessuale, lascia i banchi e prova ad entrare nella Scuola di Cinema di Berlino senza successo.
Riesce invece, due anni dopo, ad inserirsi in un gruppo artistico d'avanguardia, l'Action Theater, dove incontra la musa ispiratrice di molte sue pellicole e di una gran parte della sua vita: Hanna Shygulla.
Poco tempo dopo fonda l'Antitheater ed inizia a scrivere per il teatro, ma anche e soprattutto per il cinema.
Firma nel 1969 il suo primo lungometraggio *L'amore è più freddo della morte*, con il quale si presenta al Festival di Berlino.
Si convince, nel 1971, ad aprire una casa di produzione cinematografica tutta sua, la *Tango film*.
La filmografia di Fassbinder è gigantesca; in soli quindici anni gira 39 lungometraggi, 4 cortometraggi, l'episodio del film collettivo *Germania in autunno*, il serial in cinque puntate *Otto ore non fanno un giorno*, il mastodontico sceneggiato TV *Berlin AlexanderPlatz* (1980), a cui si aggiungono dodici pièce teatrali (alcune poi diventate film , come nel caso di *Le lacrime amare di Petra Von Kant* del 1972) , trenta allestimenti teatrali tout court, quattro originali radiofonici e altre cose ancora.
Tutto senza un attimo di tregua, insieme ad un clan di attori, tecnici, compagni di arte e di avventure che Fassbinder ha sempre gestito in modo del tutto dittatoriale, al netto della perpetua difficoltà di liquidità dovuta al suo mostrarsi perennemente insolvibile nel pagamento delle tasse come delle maestranze e non solo.
Eppure, al di là della quantità abnorme di lavori realizzati rapidissimamente e per lo più provocatori e polemici nello sfidare conservatori e piccolo borghesi postnazisti e similfascisti, Fassbinder riesce a consacrarsi in poco tempo come l'autore di un intelligente progetto di modernità che tuttavia non prescinde affatto ed anzi si nutre ed assorbe con maestria e passione il cinema classico hollywoodiano.
La Nouvelle Vague francese, amata e seguita sin da ragazzo, in realtà è stata a tutti gli effetti per lui un contenitore di classicità ineguagliabile, a cui attingere per proporre un percorso originale e personalissimo dei grandi mutamenti socio-politico-culturali dagli anni 60 a seguire.

Rainer Werner Fassbinder and Hanna Schygulla, 1970


Rainer Werner Fassbinder con Andy Warhol, dietro le quinte di "Querelle" 1982

E' il melodramma, tra tutti i cinecontenitori della classicità, ad appassionarlo di più, in particolare declinato dal suo grande maestro e amico Douglas Sirk, celebre autore tedesco trasferitosi in USA a causa del nazismo e per lungo tempo considerato un regista di serie B proprio per le sue regie ad alto tasso melò. Al suo contenitore Fassbinder si ispira per uno sguardo intransigente e polemico sul presente, all'interno però di una struttura stilistica che in tutto e per tutto ripropone l'architettura del repertorio classico made in Hollywood.
Ed è per questo che alcune tra le sue più celebri pellicole risultano essere una combine di passato e *present in progress* del tutto innovativa, basti pensare a titoli come *La paura mangia l'anima* e *Lola*.
Ed eccoci arrivati ai suoi due ultimi film, entrambi girati nel 1982, *Veronica Voss* e *Querelle de Brest*.
Il primo vince l'Orso d'oro al Festival di Berlino, il secondo viene attaccato aspramente dalla censura per la prepotente tematica omosessuale e per questo motivo uscirà in Italia esclusivamente in versione tagliata.
E' Jeanne Moreau, splendida attrice nouvelle-vaguista, a chiudere il cerchio femminile del cinema fassbinderiano.
Era stata Hanna Schygulla, quindici anni prima, ad iniziarne le danze.
Come in un classico melò, anzi di più!

Patrizia Salvatori

The man of trees di Tore Manca (2019, 61')

Maria Antonietta Fenu

Decisamente affollata e trepidante la Sala Kodak alla Casa del Cinema di Roma, per l'attesissima ripresa degli "Incontri" con il cinema sardo, curati come sempre dall'Associazione del Gremio dei sardi, che stavolta ha voluto centrare l'evento culturale sul tema: *Ambiente e Natura.*

La rassegna cinematografica è una tradizione ben solida del Gremio appunto, che sin dai suoi primi anni di vita ha valorizzato e recuperato non solo la ricchissima cultura isolana nelle sue varie espressioni ma anche gli albori della produzione cinematografica partendo da *Altura: rocce insanguinate*, di Mario Sequi.

Il film, del 1949, era una sorta di Western autoctono, con protagonisti Massimo Girotti e una giovanissima Eleonora Rossi Drago, alle sue prime apparizioni. La pellicola del film, che sembrava perduta, è stata recentemente ritrovata da Franca Farina in una collezione privata, e poi perfettamente restaurata, per essere infine messa a disposizione del grande pubblico su youtube.

Il primo appuntamento della rassegna del Cinema Sardo '22 è stata dunque dedicata al logudorese Tore Manca, presentato al pubblico in sala da Antonio M. Masia, Presidente de Il Gremio, come raffinato regista e creativo poeta sassarese che si è aggiudicato, tra l'altro, i prestigiosi premi: *Best Solaris narrative film*, al London Eco Film festival di Londra, il "Best *narrative film* "al Lazio Film festival di Sezze e il *Golden Earth* al Geo film festival di Cittadella.

La prima opera di Tore Manca in programma era *Bioetic*, (2015, 51'), che proponendo il pensiero di Hans Jonas "agisci in modo che le conseguenze delle tue azioni siano compatibili con la permanenza di una autentica vita umana sulla terra", dal punto di vista dello specifico filmico rimanda, e cita anche inconsapevolmente forse, ad opere d'avanguardia, prestigiose ma poco note, dei bei tempi passati. Tale nesso si intravvede in *Bioetic* ad esempio nel sovvertimento provocatorio della temporalità e della memoria, per cui la pellicola di celluloide ripercorre a ritroso le immagini di famiglia che vi erano impresse, stabilendo un processo di autodistruzione che avanza in sincronismo con la combustione della materia: la fiamma brucia la pellicola per riportarci, risalendo all'indietro dall'ultima immagine ritratta, verso il... *Principio*.

Si evoca qui in particolare lo stile narrativo di certo cinema sperimentale di oltre cinquanta anni fa, come *Satellite* (Festival di Pesaro sul cinema latino-americano, nel maggio del 1968) o anche *Umano non Umano* (1969), del pittore Mario Schifano, che tra le varie strade espressive della sua felicissima carriera artistica, con i 16 e i 35 mm, tentava quella del cinema d'avanguardia agli albori dei mitici anni settanta.

A seguire è stato proiettato *The Man of Trees*, liberamente ispirato alla favola ecologica di Jean Giono del 1953, da cui ben prima delle proteste avviate dalla giovane Greta sui cambiamenti climatici e sulla distruzione ecologica del pianeta, nacque il delicatissimo corto di animazione *L'uomo che piantava gli alberi.* Il corto era un'opera altamente poetica del 1987, con voce narrante di Toni Servillo nella versione italiana a tutt'oggi facilmente reperibile, che ha vinto l'Oscar del 1988. Ma l'ispirazione ideologica fondante dell'opera di Tore Manca nasce in prima istanza dalla Etica della Natura teorizzata dal filosofo tedesco Hans Jonas, da lui profondamente studiato e conosciuto.

La storia di *The man of Trees* si sviluppa infatti nella descrizione di un personaggio di giovane uomo che torna ai luoghi di origine e che incontra sulla propria strada Jean, un anziano, un semplice, un uomo di poche parole, ma dotato, proprio per il suo registro essenziale, di potente autorevolezza. L'uomo ha perso tutto nella vita ma ha trovato la forza e il senso in un compito minimalista e grandioso allo stesso tempo: ripopolare di vegetazione le distese di terre abbandonate e oramai desolatamente inaridite di cui non conosce neppure i proprietari, usando le sue sole mani. Su quelle terre che cura Jean non ha alcun appetito di possesso privato; il compito assunto è di restituire alla Natura, danneggiata dagli esseri umani, la sua mirabile, originaria e maestosa fertilità. Giorno dopo giorno dunque, raccogliendo con rispetto amorevole le ghiande cadute in terra, selezionandone le più sane, Jean le ripianta nel terreno arido nella misura di cento ogni giorno, da molti anni. Con tale opera quotidiana è arrivato a diecimila alberi e sta ripopolando un territorio abbandonato riuscendo da solo a ricostruirne le potenzialità di acqua, vegetazione, vita.

Le parole che compaiono sullo schermo di *The Man of Trees*, in principio, sono: "L'energia del vento divora i campi, smuove l'albero, radice, impollina le rose...". Siamo dunque introdotti, prima dalla parola piuttosto che dalle immagini, nello spazio suggestivo delle forze magiche, ancora liberamente serpeggianti nell'entroterra desertico della Sardegna dove l'unico suono udibile, notte e giorno, è solo il fruscio inarrestabile del vento. Vediamo poi il corpo vecchio di un uomo che giace ignaro su un letto di ghiande cadute a terra. Il corpo viene trascinato lentamente da una figura inquietante, ibrida, (l'affascinante e surreale danzatrice-attrice Daniela Tamponi) che figura a metà tra l'animale selvatico e una vibrante divinità mitologica, (il male? il bene?), dalla cui presenza prende forza il mistero della roccia vulcanica e dei paesaggi lunari dove il suo segreto habitat potrebbe risiedere.

"Jean sognava" dice la voce narrante riferendosi alle immagini. Ma il sogno di Jean, l'abbrivio onirico, è l'espediente filmico di Tore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Manca per transumare dalla rappresentazione naturalistica a quella simbolica, mitologica, primigenia che è il fattore strutturale qui recuperato, attraverso la storia di Jean, della cultura rurale sarda.

Jean è il pastore di un tempo, che, nella solitudine e nell'impotenza della sua umiliata condizione di *individuo* trova la forza di esistere, fondendosi con il Destino. Questa dimensione scomparsa, di cui era ancora impregnata la dimensione umana sarda del novecento, non aveva nozione di bisogni soggettivi, di desideri privati, di ferite e sofferenze narcisistiche che tanto preoccupano la psicopatologia del mondo contemporaneo. Il pastore e il suo rapporto con il mondo era altrove rispetto alla *società liquida* contemporanea di cui parla il sociologo Zigmund Bauman.

Un tempo la Sardegna era il luogo della dimensione etica forte, di stampo quasi protestante e verticale che dal Destino si perpetrava nel quotidiano attraverso l'individuo e attraverso la sua soggezione; l'individuo ne era l'esecutore. E in questo spirito verticale Jean ricava una forza fisica inspiegabile, oltre che morale, e tale da trasformare e rivivificare la natura, ovvero il mondo.

Jean onorerà infatti il suo compito sino alla morte che lo troverà sereno e in pace con sé stesso, sebbene solo e ignorato da tutti. Ha compiuto il miracolo, quello a cui tutti guardiamo pensando alle generazioni future: quello che noi tecnologizzati non sappiamo come realizzare.

Un film penetrante dunque, e allo stesso tempo liberatorio, questo lavoro di Tore Manca su cui ci sarebbe tanto altro da commentare. Un film che ha una apertura alare, per cui si potrebbero citare in qualche modo le parole di Adriano Aprà, su Schifano, scritte in un numero di *Cinema e Film* del '74: "... è il film del passato mitico, il cui punto di vista è mediano, cioè tra cielo e terra". O meglio, diciamo noi ora, un film mediano tra Mito e Realtà.

Maria Antonietta Fenu

Teatro

La peste di Camus, la salvezza comune solo attraverso la solidarietà

Giuseppe Barbanti

Si intitola *La peste. Il tentativo di essere uomini* l'ultimo spettacolo diretto da Serena Sinigaglia, adattamento per il palcoscenico del celebre romanzo di Albert Camus, che ha debuttato ai primi di marzo a Padova. E' anzitutto, un allestimento che ripercorre le diverse evoluzioni dei vari stati d'animo – sottovalutazione, incredulità, individuazione di una possibile via di uscita – che hanno segnato gli ultimi due anni di vita di gran parte dell'umanità di fronte alle diverse ondate di covid 19 che si sono succedute. La dimensione planetaria della pandemia non la possiamo, invece, ritrovare in questo spettacolo in cui la diffusione del virus rimane circoscritta alla stessa realtà di una città della costa algerina in cui Camus aveva ambientato la vicenda: pur tuttavia nei dialoghi fra i diversi personaggi vengono affrontati temi che ci sono divenuti familiari a partire dal marzo 2020 come privazione della libertà, smarrimento di fronte all'impossibilità di contrastare la diffusione del virus, il distanziamento sociale che ci costringe a non incontrare le persone più care e, infine, la paura della morte. La messa in scena ci offre, quindi, ulteriori strumenti per elaborare il nostro approccio con la realtà in cui siamo vissuti negli ultimi due anni, nel tentativo di dare un senso a quanto ci viene via via accadendo, riuscendo a fronteggiarlo. Da qui la dizione di "testo perfetto" che ritroviamo a conclusione delle note di regia di Serena Sinigaglia, che confessa di aver avvertito la forte esigenza di condividerne la messa in scena per far provare al pubblico il benessere e la catarsi che la rilettura de *La peste* le aveva procurato. L'allestimento vede cinque personaggi "epici", tutti maschili, scelti da Sinigaglia e Emanuele Aldrovandi, che ha curato l'adattamento, fra il ventaglio più ampio di quelli che troviamo nell'opera di Camus proprio perché esemplificativi dei diversi modi e punti di vista attraverso cui viene vissuta la pandemia nell'ambito del romanzo, tutti, peraltro, suscettibili di inquietanti parallelismi con le nostre più recenti esperienze. Sono nell'ordine Rieux (Mattia Fabris), il medico in prima linea nel combattere il contagio, Tarrou (Oscar De Summa), l'uomo di mondo che diviene sorprendentemente grande alleato del medico, Cottard (Alvise Camozzi), il contrabbandiere favorito dalla situazione di generale scollamento che gli consente di sottrarsi al carcere, Grand (Marco Brinzi) l'impiegato espressione del piccolo grande eroismo del singolo cittadino; e Rambert (Matteo Cremon) il giovane giornalista che si trova casualmente nella città ed è costretto a rimanerci sino alla fine della pandemia. Accanto a questi ritroviamo altri personaggi, comprimari indispensabili per assicurare il più possibile fedeltà all'impianto del romanzo, affidati a tre dei cinque attori che alternano al ruolo principale parti minori: nell'ordine sono Michel, interpretato da Mattia Cremon, portinaio di Rieux, primo a morire di peste; Padre Paneloux, ruolo affidato ad Alvise Camozzi, gesuita che interpreta la peste come flagello divino, impegnato in un confronto a distanza con il medico Rieux portatore delle ragioni della scienza e Othon,interpretato da Marco Brinzi, il giudice prima indifferente che cambia atteggiamento a seguito della morte del figlio. La messa in scena punta sulla forza evocativa dei dialoghi, in parte trascritti dal romanzo, a volte, invece, frutto di una riscrittura di parti dell'opera di Camus che restituiscono sulla scena, grazie anche ad un sapiente uso delle fonti luminose e all'impiego della macchina del fumo, l'atmosfera claustrofobica e sfuggente di una realtà in preda alla pandemia. Un teatro di parola che si propone di trovare ancora motivi per far sorridere il pubblico. Un teatro di parola che, nonostante il contesto, riesce ad offrire spiragli di una speranza da condividere, tutti insieme, credenti e non, perché – è ancora cronaca dei nostri tempi- da soli non ci si salva. Solo la solidarietà può consentirci di essere veramente felici insieme agli altri.

Le foto di scena sono di Serena Serrani

Giuseppe Barbanti

Mary Pickford, la fidanzata d'America

Giovanni Verga

Proprio 130 anni fa, l'8 aprile 1892, nasceva una delle più grandi star del cinema americano, quella che diventerà nota come la "fidanzata d'America" o "la ragazzina dai riccioli d'oro", Mary Pickford. Figura del tutto particolare nel firmamento hollywoodiano, fu tra le massime star degli anni del muto, ed ebbe una popolarità con pochi pari. Ma al di là dei suoi film, è il suo percorso professionale di imprenditore nel mondo del cinema ancora agli albori, oltre che di attrice, a distinguerla da tante altre colleghe. E come accade in questi casi, il percorso e le vicende personali e private si sono intrecciate profondamente tra loro. Si perché al pari di altri attori di quegli anni, la sua stella tramontò inesorabilmente dopo l'arrivo del sonoro, condannandola all'oblìo e alla solitudine e addirittura all'alcolismo. Come John Gilbert, Buster Keaton e Rodolfo Valentino, tanto per dirne alcuni. Eppure, in quei primi decenni ruggenti del secolo, Mary divenne una delle più grandi top manager dell'industria cinematografica di Hollywood. Anzi, non sarebbe esagerato dire che lei e il marito Douglas Fairbanks influenzarono la produzione cinematografica americana, almeno nel muto, più di chiunque altro, se si eccettua D. W. Griffith, che però verso il 1920 si stava già avviando al declino. Infatti, anche se i suoi film, i colossal soprattutto, avevano lasciato un'impronta indelebile sui metodi e sulle tecniche di produzione, altri lo stavano superando con opere più raffinate e ingegnose. E la coppia Pickford- Fairbanks con i loro successi commerciali era tra questi, anche grazie alla loro abilità manageriale e al fiuto del business: erano abilissimi talent scout e sapevano come servirsene. Le loro scelte erano dettate sia da considerazioni di carattere commerciale che dalle capacità professionali dei loro collaboratori, così che le loro produzioni raggiunsero eccelsi risultati. Del resto si sa che le majors di Hollywood , spietate per certi versi, fecero fortuna grazie a un professionismo e ad un perfezionismo maniacali. La creazione della casa di produzione United Artists tra Mary e Douglas, poco prima di sposarsi, con Griffith e Charlie Chaplin, consacrò l'unione tra le maggiori star del cinema commerciale del secondo decennio del muto. Sono tanti gli aneddoti professionali sulla "fidanzata d'America", che peraltro era nata in Canada da famiglia poverissima, e approdata bambina sugli schermi grazie ad un casuale provino, per poi rimanere legata per lungo tempo al cliché della ragazzina anche per via del suo aspetto minuto e un po' sbarazzino. Eppure fu proprio questa una delle ragioni della sua popolarità, che la identificò più tardi come la "ragazza della porta accanto" in cui tante giovani potevano identificarsi, a differenza di altre dive di inarrivabili allure e bellezza. Uno dei tanti esempi della

Mary Pickford alla macchina da presa

sua meticolosità e dedizione al lavoro riferisce di un episodio avvenuto sul set di *Stella Maris* (1918), in cui dovendo recitare la parte di una giovane che aveva conosciuto tutte le disgrazie della vita, la interpretò camminando come se avesse una spalla più bassa dell'altra e un'anca deformata per avere portato in braccio i bambini fin da quando era piccola. Aveva anche lisciato i capelli con la vaselina per eliminare i famosi riccioli e farli sembrare scuri e crespi. Il grande produttore Adolph Zukor, che si trovava a Hollywood, andò a trovarla e rimase allibito. Mary gli disse per tranquillizzarlo che sarebbe morta presto. E lui rispose: "Prima è, meglio è". Tra i suoi numerosi film da ricordare almeno la sua collaborazione con Ernst Lubitsch del 1923 per *Rosita*. A quanto pare fu lei stessa ad invitare il regista berlinese ad Hollywood, dopo i successi dei suoi kolossal storici tedeschi (*Madame Dubarry*, *Anna Bolena*). L'aveva voluto per dirigerla in quello che sarebbe diventato uno dei suoi primi ruoli adulti, una cantante di strada di Siviglia che attrae il lusinghiero ma sconveniente interesse del re di Spagna. Il risultato è una miscela assolutamente incantevole fra i film che Lubitsch aveva fatto in Germania e il suo interesse emergente per la commedia romantica agrodolce. Alla sua prima uscita il film fu un grande successo di critica e di pubblico. Ma negli anni successivi la Pickford lo ostacolò per ragioni che ancora rimangono misteriose, e permise che il film venisse distrutto (fece comunque preservare il quarto rullo, per ragioni non meno misteriose). Il film scomparve dalla circolazione finché negli anni '60 una copia in nitrato fu scoperta negli archivi russi e rimpatriata per opera del Museum of Modern Art di New York.

Un altro aneddoto della sua proverbiale professionalità e perfezionismo per raggiungere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il massimo realismo nei suoi film fu durante le riprese di quello che è ritenuto forse il suo film migliore, *Sparrows* (1926), un melodramma dickensiano a sfondo sociale che denunciava la piaga diffusa di certi "asili" privati, dove i figli di "ragazze madri", prostitute o mogli abbandonate venivano ospitati per poi essere spesso venduti come merci ai genitori adottivi. Mary , allora 25enne, interpretava la ragazza più grande, Molly, che si prendeva cura dei "passerotti" dell'asilo (il titolo del film è preso da un passaggio del Vangelo di Luca: "Non si vendono cinque passerotti per due soldi? Eppure, nemmeno uno di essi è dimenticato dinanzi a Dio") che con la piccola Doris in spalla e il suo nugolo di bambini fa un tentativo disperato di fuga lungo un ramo pericolante, sospeso di poco sopra a una palude infestata di alligatori, inseguiti dal malvagio proprietario della tenuta e dal suo cane rabbioso. La scena è famosa per le storie apocrife - raccontate soprattutto dalla Pickford stessa - secondo cui sarebbe stata provata con veri alligatori prima che un infuriato Douglas Fairbanks vi ponesse il veto. Tre acri dei Pickford-Fairbanks Studios furono trasformati sotto la supervisione dello scenografo Harry Oliver, in un girone gotico da incubo con al centro una palude che ribolliva. Furono acquistati seicento alberi, scavate fosse, poi riempite con acqua fangosa, segatura e sughero bruciato, per ottenere l'atmosfera stilizzata della pellicola. Poco importa che la versione fosse poi stata smentita dal direttore della fotografia, che avrebbe contato con attenzione ogni giro di manovella della macchina da presa, mentre un supervisore alla sceneggiatura teneva un dettagliato resoconto di quando gli alligatori balzavano in alto o facevano scattare le mandibole, in modo che la Pickford e i bambini potessero opportunamente ritrarsi in quel preciso istante. La copia restaurata della Library of Congress rivela con chiarezza che per questa scena le fauci spalancate e i movimenti degli alligatori vengono manipolati da un ingegnoso sistema di cavi. Ma se queste inquadrature smentiscano un'illusione di realismo accuratamente studiata, l'effetto combinato rende ancora più impressionante l'abilità delle riprese originali. L'indubbia e grande dote della "fidanzata d'America" di farsi benvolere e amare dal pubblico appare chiara ancora in *Amarilly of Clothes-Line Alley* del 1918, dove sullo schermo è di nuovo un personaggio che suscita empatia. Questa volta è una sigaraia di umili origini del Cyclone Café, innamorata del barista. Quando un ricco scultore viene ferito in una zuffa nel locale, lei lo porta a casa da sua madre, una ricca irlandese. Così Amarilly entra in contatto con le classi alte. La madre dello scultore attratta da questa giovane proletaria, la pone al centro di un esperimento sociale invitandola a vivere nel suo palazzo. Ma si preoccupa quando scopre che il figlio si sta innamorando di Amarilly. I due tuttavia comprendono ben presto di non essere fatti l'uno per l'altra. Nel film, sono innumerevoli le strizzate d'occhio ai buoni sentimenti del

Mary Pickford nella famosa scena della palude in "Sparrows" - Passerotti (1926) di William Beaudine e (non accreditato) Tom McNamara

pubblico per strapparne il gradimento. Soprattutto l'omaggio a Chaplin nella scena in cui Amarilly, licenziata da un teatro, sembra sconfitta: subito dopo però, ripresa di schiena

in campo lungo, eccola alzare le spalle e allontanarsi tutta vispa verso l'orizzonte, decisa a non mollare, proprio nello stesso modo collaudato da Chaplin. Quella deliziosa silhouette, quella figurina minuscola schiacciata dall'imponente teatro, è una sapiente trovata per strappare le lacrimucce dell'audience. E ugualmente indimenticabile è il modo con cui la Pickford si presenta: man mano che toglie la schiuma di

Mary Pickford con Charlie Chaplin e il marito Douglas Fairbanks

sapone dalla finestra che sta pulendo compare il suo sorriso.

Giovanni Verga

Parigi, 13arr. (2021) Jacques Audiard – un quartiere, quattro ragazzi

Nel 13° arrondissement di Parigi il desiderio è dappertutto. Émilie incontra Camille, professore di lettere che la innamora, ma si innamora di Nora, provinciale e timida che videochiama Amber Sweet, cam girl che la 'riconnette' col mondo. Tre ragazze e un ragazzo in un mondo liquido. Amici, amanti e le due cose insieme, riempiono di colori un mondo in bianco e nero.

Tonino Mannella

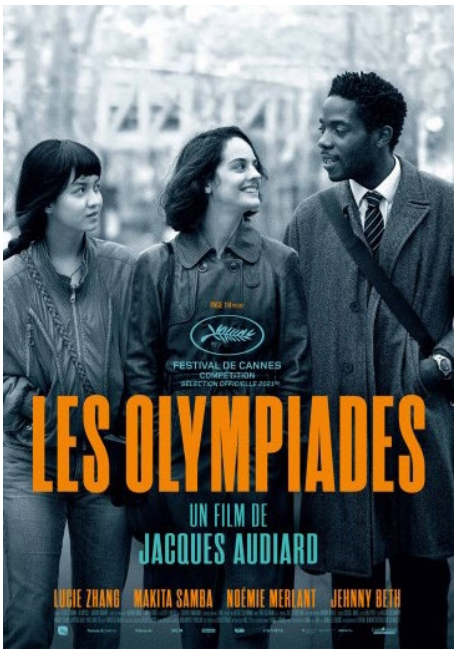
Jacques Audiard non ha bisogno di presentazioni, quest'autore di ormai settant'anni ha vinto premi in patria e all'estero con ogni film che ha realizzato. Per la sua ultima fatica si è avvalso della collaborazione di nomi altrettanto importanti come Céline Sciamma e Léa Mysius realizzando un'opera fresca, moderna e molto attuale che indaga la costellazione variegata, multiforme e multiculturale dei rapporti interpersonali delle nuove generazioni. Per fare questo si è affidato al fumetto *Killing and Dying* (in Italia *Morire in piedi*) del fumettista Adrian Tomine, da cui il film è tratto che descrive, attraverso racconti brevi slegati tra loro, la contemporaneità ordinaria della società attraverso la ricerca narrativa a scapito dell'estetica visuale. Un altro elemento caratterizzante della pellicola è la struttura urbana del 13° arrondissement di Parigi, che da il titolo al film, noto anche come Les Olympiades: un quartiere costruito con l'intento di ospitare giovani professionisti attratti dalla grande quantità di servizi presenti, la cui caratteristica principale è data dalla presenza di otto torri, che portano i nomi di altrettante città sedi di giochi olimpici e dalla presenza di una folta comunità cinese. Le prime inquadrature portano da subito lo spettatore nel contesto in cui si sviluppano le vicende di quattro ragazzi, di diversa estrazione e formazione le cui vite s'incrociano in un turbinio d'incontri, relazioni e rapporti sessuali, una narrazione che nasce e si alimenta dal contrasto tra la struttura imponente del quartiere parigino e la liquidità delle vite dei personaggi.

In realtà la dinamica dell'intero film e degli schemi di comportamento dei giovani protagonisti può essere riassunta nella frase che Émilie (una sorprendente Lucie Zhang) rivolge al suo nuovo coinquilino Camille (Makita Samba): "prima scopo poi ci penso". Un'affermazione che la dice tutta sul livello di coinvolgimento emotivo che accomuna le giovani generazioni e che mette in questione anche i meccanismi di rappresentazione di sé e del rapporto tra pubblico e privato nell'era delle nuove tecnologie e della pervasività mediatica. Dall'altra parte il film può essere visto anche come la celebrazione al ritorno della vita collettiva dopo gli ultimi due anni di chiusure e limitazioni e della ricerca di un senso più profondo che non si esaurisca con l'accoppiamento. Attraverso le vicende amorose prima di Émilie e Camille, poi di Nora (Noémie Merlant) e Camille il regista illustra il percorso interiore che porta alla consapevolezza individuale e alla definizione del ruolo dei rapporti di amicizia e sentimentali che ognuno dei personaggi matura nel corso della narrazione. Sembra come se la conoscenza profonda e il maturare dei sentimenti sopraggiunga solo dopo aver esaudito le proprie esigenze edonistiche, emerge così l'importanza di proporre un'immagine di sé quanto più accattivante per gli altri, non necessariamente corrispondente al proprio essere. Significativa è la presentazione del personaggio di Nora, una neo studentessa (benché avanti con l'età) proveniente dalla provincia francese, che si ritrova a essere scambiata per una pornostar a causa della volontà di entrare a far parte di un mondo sconosciuto e affascinante che però risulta essere feroce e spietato. A parte il sesso, i rapporti umani sembrano essere costantemente mediati da dispositivi tecnologici, dal cellulare con le app d'incontri, ovviamente il computer, il call center in cui lavora Émilie e perfino al citofono il quale può diventare un mezzo per comunicare emozioni.

Audiard riesce con un elegante bianco e nero a isolare i personaggi dall'ambiente con intensi primi piani e a imporre un ritmo dinamico alla narrazione con sapienti tagli di montaggio e la gestione oculata della musica ritmata di Rone (premiata a Cannes) che seppur ben presente non diventa mai invasiva. Come sua abitudine riesce a trarre il meglio dai suoi attori, ho già accennato all'eccellente

prova di Lucie Zhang la cui personalità catalizza l'intero racconto, ma anche l'esordiente Makita Samba e, l'ormai affermata Noémie Merlant (*Ritratto della giovane in fiamme*) tutti contribuiscono a rendere la storia credibile e in qualche modo leggera a fronte degli interrogativi di fondo che gli sviluppi sollevano.

Il film assume, infatti, un tono da commedia, con spunti anche ironici e scambi divertenti che sottolineano la leggerezza con cui i giovani del film affrontano la vita nonostante questa non offra garanzie di stabilità e sicurezza. La precarietà lavorativa di tutti i personaggi che sembrano ormai rassegnati a doversi costantemente rimettere in gioco è uno degli aspetti pervasivi della storia. Una continua ricerca di



un proprio posto nella società e quindi di se stessi, nella quale rientra anche una ridefinizione dei rapporti umani.

Da più parti ho letto e ascoltato riferimenti e confronti con le precedenti opere di Audiard, credo che questo sia inevitabile quando si parla di un grande autore, ma allo stesso tempo sia riduttivo nei confronti dei singoli film. In particolar modo quando le narrazioni e le tematiche sono così variegate come nella filmografia del cineasta che va dal melodramma di *Un sapore di ruggine e ossa* al western de *I fratelli Sisters*, al duro romanzo criminale de *Il profeta* o al drammatico ed emozionante *Deephan*. Generi e racconti diversi che hanno però in comune l'attenzione verso la comunicazione e i rapporti che da essa ne derivano come nel caso di *Parigi, 13arr.* un'opera contemporanea e aggiornata di un giovane autore settantenne. Il film, già presentato a Cannes 2021 esce oggi in Italia grazie a Europictures e Virtuose Pictures, in collaborazione con Cine1 Italia, una bella occasione per incontrare ancora una volta il buon cinema d'autore francese.

Tonino Mannella

Giuseppe De Santis, il regista e poeta della classe operaia e contadina

L'ultimo dei neorealisti

Pierfranco Bianchetti

È il 1941, quando un gruppo di giovani intellettuali riuniti intorno alla rivista *Cinema* diretta da Vittorio Mussolini, lanciano un appello ai registi italiani affinchè riscoprano le nostre tradizioni popolari e contadine sul grande schermo. Tra loro anche il giovane Giuseppe De Santis, nato a Fondi, Latina l'11 febbraio 1917.

Appassionato di letteratura e frequentatore dell'ambiente intellettuale romano antifascista, si iscrive ai corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, diplomandosi con lode ed esordendo dietro la macchina da presa nel '42 con il cortometraggio *La gatta*. Contemporaneamente si fa le ossa lavorando come assistente di diversi registi e nel '43 si accosta a Luchino Visconti per realizzare un film titolato *Desiderio*, ma poi sospeso a causa della guerra.

Nel '45 è al fianco del montatore Mario Senandrei per dirigere un episodio del documentario *Giorni di gloria*, che contiene anche filmati girati durante la liberazione di Roma da Visconti e da Marcello Pagliero. Dopo il 25 aprile 1945, De Santis parte per Milano insieme ad un gruppo di cineasti romani, attirato dal cosiddetto "vento del nord". All'epoca si riteneva la città lombarda, simbolo della Resistenza, il luogo ideale per realizzare un cinema diverso, una nuova Cinecittà anche perché gli studi cinematografici romani erano inagibili e occupati dagli sfollati dei bombardamenti. Giuseppe viene subito coinvolto nella produzione del film *Il sole sorge ancora*, da lui sceneggiato con Guido Aristarco, Carlo Lizzani e diretto da Aldo Vergano, girato in una cascina lombarda e prodotto dall'associazione dei partigiani italiani.

Tornato Roma nel '47, è pronto per affrontare la sfida di un cinema improntato al realismo, carico di un messaggio sociale forte. Il suo primo lungometraggio è *Caccia tragica*, interpretato da Carla Del Poggio, Vivi Gioi e Massimo Girotti, che narra le lotte dei lavoratori di una cooperativa della bassa Padana contro il padronato.

Il regista si distingue per l'uso abile e spettacolare (quasi in stile hollywoodiano); un cinema incentrato sulla lotta di classe, ma anche costellato di molte figure femminili. Nel 1949 gira *Riso amaro*, che lancia la bellezza prepotente di Silvana Mangano. Sullo sfondo delle lotte delle mondine contro i datori di lavoro, nasce un'opera popolare che rimarrà nella storia del cinema italiano. La sensualità di certe sequenze, ispirate al fotoromanzo all'epoca molto amato, colpisce il pubblico ed ottiene un grande successo anche all'estero. Silvana Mangano con questo film, è di fatto la nuova sex symbol del nostro cinema apprezzata anche nel mercato filmico internazionale.

Nel 1950 è la volta di *Non c'è pace tra gli ulivi*, con Lucia Bosé e Raf Vallone, attore già protagonista del film precedente. La vicenda, ambientata in Ciocaria, ruota intorno ad un reduce di guerra, che deve lottare per riavere il suo gregge rubatogli da un usuraio. L'uomo sarà costretto alla fine a farsi giustizia da solo.

Nel 1953 il regista prende spunto da un autentico fatto di cronaca da cui trae *Roma ore 11*, un film di denuncia della disoccupazione femminile di quegli anni, mentre nel '53 disegna un ritratto di donna originale e autentico in *Un marito per Anna Zaccheo*, con Silvana Pampanini nel ruolo di una popolana napoletana determinata a conseguire un buon matrimonio, sogno e aspirazione di tutte le donne italiane di quel periodo. Le cose per lei però non andranno nel verso giusto e alla fine dovrà rinunciare all'amore.

L'anno dopo De Santis gira *Giorni d'amore*, con un giovane e simpatico Marcello Mastroianni e la dolce e tenera Marina Vlady, nei panni di due poveri contadini della Ciociaria innamorati, ma molto poveri, costretti ad inscenare un finto rapimento, seguito da un matrimonio rapido e riparatore, per evitare le costose spese di una tradizionale cerimonia di nozze.

Girata a colori, la pellicola è una allegra commedia su di un'Italia contadina semplice, sincera e non ancora contaminata dal consumismo.

Sono gli anni nei quali si sta affermando il cosiddetto neorealismo rosa, che ha soppiantato di fatto il neorealismo di Rossellini e De Sica, per raccontarci un'Italia che guarda ad un futuro migliore, fatto di un benessere economico alla portata di tutti. Il film si aggiudica il Premio per la miglior regia al festival di San Sebastiano.

Con il successivo *Uomini e lupi* De Santis vivrà una delle sue più tristi esperienze di cineasta. I protagonisti del film, una sorta di western abruzzese, che subirà varie traversie, sono Yves Montand e ancora Silvana Mangano. Il regista viene estromesso dal montaggio finale (ben 18 minuti della pellicola sono tagliati

segue a pag. successiva

"Riso amaro" (1949)

segue da pag. precedente

contro il suo volere) e chiede senza riuscirci di fare togliere il suo nome dai titoli.
Traumatizzato dalla vicenda, De Santis si esilia, per così dire, in Jugoslavia dove nel 1957 gira *La strada lunga un anno*, un'opera corale che viene candidata all'Oscar. Nel corso della lavorazione si innamorerà dell'attrice protagonista, la bella e solare Gordona Miletic che sarà la sua compagnia di vita fino alla fine.
Nel '64 è di nuovo in trasferta, questa volta in l'Unione Sovietica dove girerà *Italiani brava gente*, il suo penultimo film, che gli darà fama e successo. La tragica storia di un reggimento italiano sul fronte russo commuove gli spettatori sovietici. Beppe, come è chiamato dagli amici, in Russia dopo quel film, diventa una star.

"La strada lunga un anno" (1958)

"*Italiani, brava gente*" (1964)

"*I camerieri*- ricorda in un'intervista per l'Unità di Alberto Crespi uscita il 18 maggio 1997, in occasione della sua scomparsa- *lo salutavano e gli chiedevano l'autografo, snobbando De Niro seduto lì vicino: era un mito*".
Il regista nel 1972 firma il suo ultimo lavoro cinematografico, "*Un apprezzato professionista di sicuro avvenire*", con Lino Capolicchio, un melodramma che non riscuote interesse da parte del pubblico e della critica.
Nei venti anni successivi fino alla sua scomparsa, Giuseppe De Santis rimarrà volontariamente chiuso in un silenzio forzato, continuando però ad insegnare cinema, e a progettare film che non riuscirà mai a realizzare. Nel '95 però arriva il Leone d'Oro alla carriera e cura con Bruno Bigon la regia del documentario sulla Resistenza a Milano intitolato *Oggi è un altro giorno- Milano 1945-1995*. Muore il 17 maggio 1997.
Di lui Vittorio Gassman dirà: "*In De Santis c'è stato un grande respiro drammatico unito ad una non comune capacità tecnica. Possedeva una fantasia popolare che sapeva trasfigurare l'attualità*". Per Gillo Pontecorvo invece "*De Santis è stato uno dei padri del neorealismo. Ricordo che, quando cominciavo ad avvicinarmi al cinema, la mia massima aspirazione, come quella di tanti giovani, era di riuscire ad essere assunti da lui come assistenti volontari. All'epoca di Riso amaro era probabilmente il regista europeo più conosciuto nel mondo. Un vero mito*".

Pierfranco Bianchetti

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Russi nel sonno?

Fuori dai coglioni, bastardo invasore!

Nuvoloni minacciano la pace. Ci scrive dall'Italia una testa d'uovo. Suggerisce un pacchetto di sanzioni per costringere Vladimiro a mollare l'Ucraìna e far rientro a Mosca con le pive nel sacco.

Dott. Tzira Bella

Bando alle ciance, ecco una serie di provvedimenti che costringeranno i russi ad abbandonare l'Ucraìna e mostreranno al mondo l'inventiva degli italiani, capaci di solidarietà concreta a vantaggio oggi del popolo ucraìno vigliaccamente attaccato dai russi dall'Armata Rossa dell'Unione Sovietica comunista. Domani chissà. Eliminare in tutto il territorio nazionale la torta e l'insalata russa. Eliminare tutte le incisioni e i testi delle canzoni di Giuni Russo, tutte le immagini dei concerti, della sua vita pubblica e privata. Lo so che è morta, ma si chiamava Russo! Far sparire tutti i filmati di Carmen Russo. Lo so che è viva, ma si chiama Russo! Anche tutto quanto riguarda Enzo Paolo Turchi, il marito di Carmen Russo! Russo-Turchi, questa non è una famiglia è un complotto internazionale bolscevico! E ta manera! Estendere i provvedimenti di censura fino a *damnatio memorie* a tutti quelli che si chiamano Rossi. Lo so che metà degli italiani si chiama Rossi, ma lo vogliamo fare qualche sacrificio in nome della solidarietà al popolo ucraìno? Si potrebbe risolvere la cosa, con soddisfazione di tutti, cambiando il cognome Rossi con un altro colore, chessò? Bianchi? È anche più bello mi pare! Neri? Viola? Caaaarino, un botto! Verdi! Il massimo! Marroni? Non in Italia settentrionale! Sequestrare casa per casa, in tutto il territorio nazionale, tutte le matrioske; d'ora in poi saranno citate solo nei libri di storia, (senza immagini) col nome di matrioske troioske bagassedoje, strumenti del diavolo cosacco per irretire e portare alla perdizione i bambini occidentali. Trasformare le balalaike russe in banjo americani o in mandolini napoletani: jammo, jammo, 'ncoppa jammo, ja. Scusate il trasporto! Corre voce che Ignazio La Russa, già ministro della difesa nel IV governo B. possa abilmente aggirare il cambio di cognome unendo La a Russa, con la r minuscola: Larussa di Larissa, discendente degli editori francesi Larousse. Chapeau! Ignazio Benito Maria, vecchia volpe granitica! Come? L'URSS non esiste più? I comunisti pure? Oh, oh!

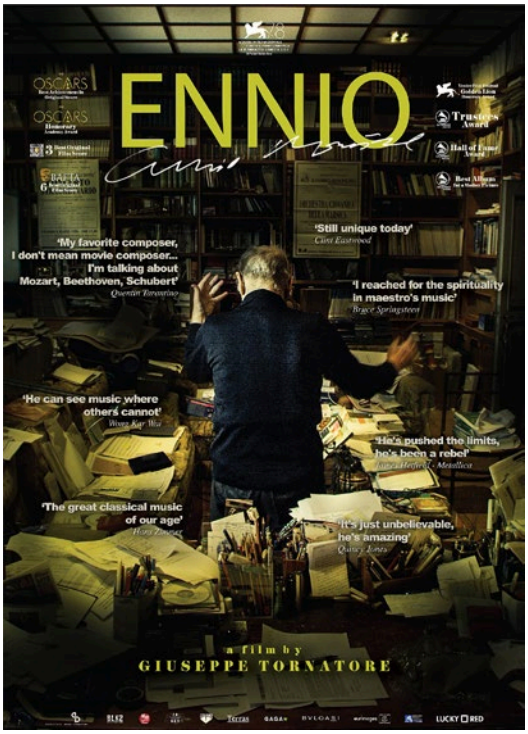
Gualtiero Nonèvero

Ennio

Il biopic di Giuseppe Tornatore ci svela i segreti della lunga carriera di Ennio Morricone. Ne emerge un ritratto a tutto tondo del Maestro

Alessio Cossu

A opinione di chi scrive è inevitabile accingersi a trattare del film di Giuseppe Tornatore, incentrato su Ennio Morricone, ponendo come premessa una delle massime proferite dallo stesso maestro: "Non si può raccontare la musica. La musica va ascoltata". *Ennio* è un biopic che costituisce il giusto omaggio a uno dei geni della musica il quale, grazie al suo estro e alla sua vena inesauribile, ha profuso tesori che hanno costituito, costituiscono e, ci sia consentito, costituiranno la colonna sonora affettiva tanto degli spettatori di innumerevoli film quanto di semplici cultori della musica. Il fascino del dispositivo filmico *tout court* consta, come è noto, nella suggestione che è in grado di suscitare nello spettatore. Che l'esito di tale processo sia debitore anche del tessuto musicale lo avevano intuito già i primi registi, perfino quelli del muto, i quali non rinunciavano a predisporre delle musiche da eseguire nel corso della proiezione. Il rapporto tra musica e immagini, perciò, è sempre stato determinante nella storia del cinema, ma si può affermare che con Ennio Morricone lo sia stato all'ennesima potenza. La pellicola di Tornatore è costituita da un lato dalla voce narrante dello stesso Morricone, dall'altro dalle tante testimonianze di registi, attori e musicisti che hanno avuto il privilegio di collaborare e conoscerlo da vicino. L'universo musicale del Maestro appare come un gigantesco caleidoscopio di esperienze che, accumulate e sedimentate negli anni giovanili della formazione, sono poi riemerse come conigli da un cilindro dando corpo alle svariate colonne sonore. Tornatore ci mostra come il maestro non abbia messo da parte nulla di ciò che aveva imparato. Sotto questo aspetto il film assume anche una indiscutibile valenza didattico-pedagogica nei confronti dei giovani che vogliano fare della musica la loro professione. La pellicola mostra infatti senza pedanteria come il talento unito alla determinazione dà i suoi frutti. Morricone, notoriamente timido, di fronte alla cinepresa non sembra affatto a disagio, e con il suo studio a fare da sfondo, inizia a snocciolare episodi della propria infanzia, di quando suonava la tromba sotto il vigile occhio paterno. Negli anni immediatamente successivi alla guerra era questo un modo onesto per sbarcare il lunario. Entrato alla scuola di Goffredo Petrassi, studia composizione. La danza è il genere in cui all'inizio si cimenta: ghighe, bourrèe e polke. Sarà tuttavia il contrappunto la chiave dei suoi successi: quello che impreziosisce le fughe, unito allo studio assiduo di Frescobaldi e Palestrina. Morricone confessa poi di aver ascoltato Stravinskij quasi di soppiatto ed esserne rimasto ammaliato. Conseguito il diploma Morricone si reca a Darmstadt, dove si tiene il festival della musica contemporanea. Si tratta di un momento di svolta, poiché i compositori europei sono alla ricerca di nuovi moduli espressivi, incentrati più sul suono che sull'aspetto strettamente melodico. I risultati di tale sperimentalismo si vedranno di lì a poco, quando Morricone, con poche nuove composizioni, salva letteralmente dal fallimento la RCA. Gino Paoli e Gianni Morandi devono a lui e al suo contrappunto, alla sua capacità di ricamare sulla melodia, il loro successo. Ennio Morricone ha letteralmente inventato l'arrangiamento, che prima di lui era un accompagnamento, con un ruolo decisamente più ancillare rispetto alle sue innovazioni. La canzone italiana, grazie anche a dei banali rumori, acquista novità e modernità. Lo sperimentalismo e la contaminazione dei generi sono un'altra chiave del suo successo, come per esempio accade in "Voce 'e notte", in cui la musica moderna si fonde al "Chiaro di luna" di Beethoven. Grande attenzione e un consistente minutaggio del film sono dedicati all'ascesa di Morricone nell'universo filmico del Western. Il lungo sodalizio con Elio Petri viene invece narrato con una punta d'ironia, giacchè il regista, in occasione del suo primo film con Morricone, gli avrebbe detto che non scritturava lo stesso musicista per più di un film. *Indagini su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) emerge come una summa di tutto ciò che il maestro romano aveva fatto precedentemente. *Sacco e Vanzetti* (1971), la compresenza della musica dissonante e la collaborazione di Joan Baez sono un altro dei vertici compositivi ricordati da Tornatore. Dopo l'incipit di *C'era una volta il West* (1970), tutti capirono che Morricone poteva trasformare in colonna sonora anche i più banali rumori: cigolìi e gocciolìi entrano nella storia del cinema. A proposito dell'ultimo film con Sergio Leone emerge che agli attori venivano fatte ascoltare le musiche di Morricone anche quando non dovevano recitare. Per *Mission* (1986), ambientato nell'America latina del 1500, il musicista ricorre alla musica barocca intessuta di mordenti, acciaccature e commenti (di cui la musica di allora era ricchissima), contaminata con l'ottetto e i motivi fortemente ritmati, di ascendenza tribale, propri degli indios. Roberto Faenza poi, a proposito di *Sostiene Pereira* (1995), in cui i canti di protesta si contaminano col fado, ci spiega quella che forse è la vera chiave del successo di Morricone: il fatto che "avesse una capacità interpretativa del cinema perfino più profonda di quella dei registi e montatori". Nel film di Tornatore non mancano neppure le ombre della carriera del maestro: l'ostracismo dei cultori del purismo musicale, come Petrassi, o l'Oscar scippatogli da Herbie Hancock nel 1986. Ma sono episodi, acqua sotto i ponti, che lungi dall' intaccare l'alta statura professionale rivelano invece l'umanità e la sensibilità del protagonista del film.



Alessio Cossu

L'isola che non c'è. Cinema e intellettuali nei luoghi della cultura

Lucia Bruni

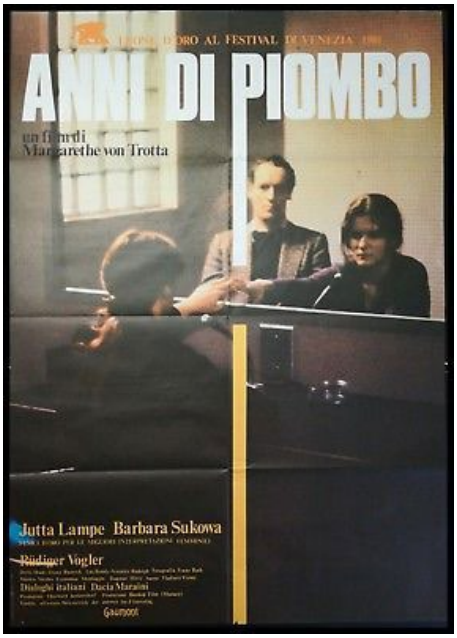
Tutti lo sappiamo: nell'"isola che non c'è" abita Peter Pan con quei bambini che hanno scelto di non crescere.
Straordinaria metafora dell'universo narrativo, il testo di Barrie, è anche un modo per invitarci a riflettere sui tanti aspetti della vita, sul prisma di illusioni o quello di certezze che accompagnano, volenti o no, il cammino di tutti noi.
Il secolo appena trascorso è forse quello, rispetto agli altri, che ci ha consegnato il maggior numero di mutamenti in tutti i campi, e gli ultimi trent'anni, in particolare, sembrano aver imboccato sentieri a senso unico. L'immanenza dell'universo informatico, moltiplicando in maniera esponenziale mezzi e strumenti di comunicazione nell'approccio mediatico, è andato man mano trasformando pensieri e comportamenti in modo così imponente da lasciare poco spazio a talune necessarie pause di riflessione. Anche per questo indagare su consensi o contraddizioni attraverso la "settima arte" ci appare quasi necessario se non doveroso.
A proposito dell'incipit viene subito in mente la rivisitazione alternativa del romanzo di Barrie che il regista Joe Wright nel 2015 ha fatto con il film *Pan – Viaggio sull'isola che non c'è*, ma per noi, il riferimento va oltre; vale a dire nell'indagare non già una realtà fantastica legata all'avventura e a tutto ciò che ne scaturisce, ma quella volta alla ricerca di certe identità concrete (leggasi personaggi) legate al mondo della cultura che oggi sembrano congelate da realtà più grandi di loro. E' il tentativo che andiamo a fare per mettere l'accento su un aspetto non troppo nobile della nostra attualità intellettuale.
"I luoghi della cultura" (Carocci editore) è un interessante e significativo recentissimo saggio firmato della docente universitaria sassarese Albertina Vittoria che coniuga luoghi, personalità ed eventi culturali nel nostro paese, in un percorso che attraverso il Novecento giunge fino a noi. L'autrice ci racconta come gli intellettuali sono stati protagonisti, hanno agito in modo concreto nella società andando oltre gli strumenti a loro congeniali della letteratura, arte, scienza e spingendosi fino a utilizzare i mezzi propri della politica.
Il cinema, nella sua storia, ha accompagnato questo cammino e fatto tesoro di certe esperienze regalandoci film al riguardo. Pensiamo a lontane pellicole significative come *L'angelo azzurro* (1930) diretto da Josef von Stemberg, tratto dal romanzo "Professor Unrat" di Henrich Mann che richiama subito alla mente qualcosa più vicino a noi, quale *L'attimo fuggente* (1989) di Peter Weir; il film fantastico musicale *Il mago di Oz* (1939) di Victor Fleming (tratto dal romanzo "Il meraviglioso mago di Oz" di FranK Baum), a cui sono seguiti numerosi remake (1985, 1989, 1990, 2013 per citarne alcuni) con titolazioni diverse, che nella leggerezza della trama e della realizzazione offrono lo spunto per esplorare il nostro intelletto.
Il libro di Albertina Vittoria ha una doppia funzione, quella documentaria, che tramite la menzione e l'approfondimento delle argomentazioni di riviste e luoghi storici, offre l'opportunità di attraversare tutto il Novecento, quella funzionale, rivolta alle peculiarità di personaggi, circostanze ed eventi che permettono di ricostruire un'Italia attenta alla propria crescita culturale.

In riferimento al cinema, ecco alcuni set, noti proprio per il loro richiamo storico artistico, come il Gran Caffè Giubbe Rosse di Firenze dove Ardengo Soffici nel 1910 subì l'affronto di uno schiaffo per aver criticato sul periodico "La Voce", la prima mostra dei Futuristi a Milano. E sempre a Firenze nel Caffè bar ristorante La Loggia proprio Marinetti nel 1916, gira *Vita futurista*, il primo film sperimentale muto di tre minuti, ormai quasi perduto, prodotto e diretto da Arnaldo Ginna. La Firenze della cultura ci ricorda l'elegante Caffè Doney, anche conosciuto come Caffè delle colonne (per le quattro colonne che sorreggono le volte della sala) aperto negli anni Venti dell'Ottocento e chiuso nel 1985 per far posto all'ennesimo anonimo e inutile negozio di abbigliamento. Luogo storico di ritrovo per scrittori e artisti è anche famoso per il colloquio privato che la scrittrice inglese lady Violet Trefusis, nel 1937 ebbe con Mussolini, lady che ritroviamo nel film *Un tè con Mussolini* (1999) di Franco Zeffirelli. Villa Ada a Roma e Villa Litta Bolognini nel comune brianzolo di Vedano al Lambro, sono stati location del film *Il giardino dei Finzi Contini* (1970) diretto da Vittorio De Sica, tratto dall'omonimo romanzo di Giorgio Bassani. Al Lido di Venezia troviamo L'Hotel Des Bains, dove Thomas Mann, soggiornandovi spesso, ambientò il suo romanzo "La morte a Venezia", soggetto portato sullo schermo da Luchino Visconti nel 1971 con il titolo *Morte a Venezia*. All'interno della Villa Pignatelli, nell'area vesuviana di Montecalvo, Matteo Garrone ha girato alcune scene del film *Reality* (2012), ispirato a una storia vera sulla non-cultura. E sempre Matteo Garrone sceglie a Chieti il Castello di Roccascalegna, una fortezza del XII secolo, per alcune scene del film a episodi *Il racconto dei racconti – Tale of Tales* del 2015, adattamento cinematografico della raccolta di fiabe "Lo cunto de li cunti" di Giambattista Basile. Ancora, come non ricordare il palazzo Valguarnera Gangi a Palermo, che Luchino Visconti scelse per il famosissimo ballo de Il *Gattopardo* (1963)?
Tornando in Toscana, la basilica di San Francesco ad Arezzo e gli affreschi di Piero della Francesca è la straordinaria cornice di una scena del film *Il paziente inglese* (1996) diretto da Antony Minghella. Un posto speciale meritano gli spettacolari Sassi di Matera, location di numerosi film, dal documentario di Carlo Lizzani *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1950); *La lupa* (1953), dall'omonima novella di Giovanni Verga, diretto da Alberto Lattuada; *L'uomo delle stelle* (1995) di Giuseppe Tornatore; *Il vangelo secondo Matteo* (1964), scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fino al remake del colossal *Ben-Hur* (2014) di Timur Bekmambetov, e al recentissimo *No Time to Die* (2021) diretto da Cary Fukunaga, tanto per respirare aria di 007 e allontanarsi dai cult intellettuali.
Questo solo per alcune citazioni.
L'excursus di cui sopra è volutamente rivolto a film che guardano ancora al libro di Vittoria, poiché il fine di questo nostro intervento è riconsiderare la figura dell'intellettuale e la cultura del suo tempo, lungo il cammino dello scorso secolo, e in particolare degli ultimi decenni.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

"Tracciando un quadro delle 'lettere dell'Italia di oggi', alla vigilia della Prima guerra mondiale, il giovane critico letterario Renato Serra notava 'un diluvio di carta stampata', che comprendeva libri, giornali, riviste sempre più numerosi in tutto il paese. La novità per Serra - intuendo le caratteristiche di una società che stava diventando di massa – era data dal fatto che 'non si stampa soltanto, oggi in Italia: ma si legge e, quel che più conta, si compra'."
Così si apre il saggio di Vittoria.
[...] *"Non si trattava semplicemente di aumenti quantitativi che peraltro saranno maggiormente sensibili nei due decenni successivi: era in generale un processo, iniziato verso la fine del secolo precedente, per cui la cultura diveniva, pur tra grandi disparità, più accessibile: 'quel che era proprietà o curiosità di pochi, materia di tecnici e di specialisti, si avvia a diventar letteratura', cioè - scriveva ancora Renato Serra – il libro poteva 'esser letto da tutti' ed era 'cosa di interesse comune'*. [...]
Alla vigilia della Grande Guerra, fra gli intellettuali vi fu un continuo incitamento alla partecipazione attiva al conflitto.
"Noi intellettuali, 'signori', 'galantuomini' – chiamateci come vi pare -, come siamo stati i primi a scendere in piazza, a reclamare, a imporre la guerra, così dobbiamo non rimanere indietro a nessuno in questa gara di sacrificio, che si apre oggi all'Italia". Così si leggeva sul settimanale "L'unità" di Salvemini, qualche giorno prima del passaggio del Piave.
Il richiamo va a film come *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi, ispirato al romanzo "Un anno sull'Altipiano" di Emilio Lussu; *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1979) diretto da Delbert Mann e tratto dall'omonimo romanzo di Enrich Maria Remarque; *Gli anni spezzati* (1981) di Peter Weir; *Giovani aquile* (2006) diretto da Tony Bill, sempre per alcune citazioni.
Nel ventennio che precede il secondo conflitto, nonostante le imposizioni del regime, *"numerose furono le riviste giovanili e quelle dei Gruppi universitari fascisti apparse nel corso degli anni Trenta, più o meno conformiste o anticonformiste, alcune di breve durata, altre messe a tacere perché troppo ribelli."*, scrive Vittoria nel suo libro. E anche se qualcosa sembrava uscire dalle righe, niente era declinato in senso contrario dal fascismo.
Col dopoguerra e il ritorno alla libertà, molte furono le pubblicazioni e oltre alle riviste di cultura, "nacque un gran numero di quotidiani e settimanali di attualità e varietà" come "Oggi" a Milano di Rizzoli, "L'Europeo" sotto la direzione di Arrigo Benedetti, affiancati a vecchie testate come "La Domenica del Corriere" e "L'Illustrazione italiana", la "Rivista di filosofia" diretta da Norberto Bobbio, "Studi filosofici" diretta da Antonio Banfi il cui allievo Enzo Paci, a Milano, fonda e dirige nel 1951 il bimestrale di filosofia e cultura "Aut aut", indicando una precisa scelta: "o libertà della cultura o barbarie". Concetto indiscutibile che mette comunque l'intellettuale di fronte alle proprie responsabilità e che scivolerà poi nell'Esistenzialismo.
Emblematico il film di Michelangelo Antonioni *La notte* (1961) che introduce e sottolinea il clima culturale nell'Italia anni Sessanta, dove la figura dell'intellettuale, ma non solo quella, si trova in bilico fra progresso e conservazione. Come nel film *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini dove la storia narrata induce a respirare un disagio esistenziale come in *La terrazza* (1980) di Ettore Scola; oppure *Nostalghia* (1983) diretto da Andrej Tarkovskij; o, sebbene all'apparenza meno finalizzato ma ugualmente allusivo, *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino; e quello funambolico e fantastico del birbante (ma sottile) Woody Allen in *Midnight in Paris* del 2011.
E poi l'onda gigante del Sessantotto travolse tutto rivelandosi poco a poco negli anni, il sottile strumento di nefasti poteri. Il 12 dicembre 1969, la strage alla Banca dell'Agricoltura di Milano, segnò l'inizio della "strategia della tensione", ci avverte Vittoria e *"con il crescere di azioni della destra eversiva e del terrorismo rosso gli entusiasmi vennero meno. La riflessione degli intellettuali dovette fare i conti con i tragici eventi degli anni Settanta, culminati nel rapimento e nell'uccisione dei Aldo Moro, protagonista allora, come nel decennio precedente di progetti riformisti. Il clima di tensione fu acuito dalle posizioni di chi contestò anche con la violenza la fase della solidarietà nazionale e di quanti si collocarono nell'ambiguità dello slogan 'né con lo Stato, né con le BR'."*
Il cinema entrerà a tutto tondo nel cuore della temperie. Ecco: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* del 1970 diretto da Elio Petri; *Anni di piombo* (1981) di Margarete von Trotta; *Il caso Moro* (1986) diretto da Giuseppe Ferrara; *Una fredda mattina di maggio* (1990) di Vittorio Sindoni; *La seconda volta* (1995) di Mimmo Calopresti; *Buongiorno notte* (2003) diretto da Marco Bellocchio; *Romanzo di una strage* (2012) di Marco Tullio Giordana. Da non passare sotto silenzio il libro di Leonardo Sciascia "L'affaire Moro" (con aggiunta la relazione parlamentare), pubblicato nel 1978 da Sellerio, dove da politico-intellettuale schietto e senza indugi, racconta con lucidità la sua versione dei fatti.
Ricordiamo che le scelte politiche nell'impiego



"Il segreto della miniera" (2017) di Hanna Slak

di denaro negli ultimi vent'anni hanno spostato il loro interesse verso altri poli che non quelli di continuare in una crescita della cultura. Per fare un esempio, dai 20 miliardi di euro del 2000-2002, siamo passati a poco più di 5 miliardi nel 2012-14.
E gli intellettuali? Come si collocano in questo nuovo desolato panorama?
Ecco che ritorna l'incipit di questo nostro articolo sull'isola che non c'è e i bambini che non vogliono crescere.
Abbiamo visto che all'inizio del secolo scorso (ma anche fino a una trentina di anni fa) molti fra artisti, scrittori, persone di scienza sfidavano il potere a viso aperto motivando opinioni e scelte con il desiderio di non cedere a lusinghe di compromessi ma vedendo come fine ultimo il bene "cultura", ma oggi come motiviamo le scialbe proteste (se di queste si può parlare) dell'universo intellettuale negli sterili dibattiti televisivi? E' davvero l'isola che non c'è, con la conseguente rinuncia a crescere e lottare contro comode acquiescenze verso una società appiattita e deprivata di valori? E' questa l'*intellighentia* e la classe sociale con cui ci troviamo a dialogare oggi? Perché non protestare vivamente verso quei programmi tv fatti di nulla che distruggono l'intelligenza e offendono la dignità dello spettatore? Quale "testimone" passeremo alle generazioni future?
Dove sono finiti entusiasmo e credo nella condivisine di quella sinistra che nel marzo del 1993 pubblicava col quotidiano l'Unità l'interessante manualetto di sapore sociologico "Dialogo col televisore", con un'intervista al teologo Carlo Maria Martini? Uno dei tanti libri che i quotidiani (Corriere della sera, Repubblica, La Stampa, per rammentarne alcuni) regalavano oppure offrivano ai lettori a prezzi esigui.
Forse da persone di buon senso dovremmo ripensare seriamente il nostro presente.
L'invito è quello di cercare una pausa, come nei due film emblematici e non molto conosciuti: *Il segreto della miniera* (2017) di Hanna Slak e *Appuntamento a ora insolita* (2008) di Stefano Coletta, ispirato a una suggestiva poesia.

Lucia Bruni

Niente di nuovo sul mobile fronte occidentale

I soliti vecchi due pesi, le solite vecchie due misure

La democrazia è una religione laica che identifica le proprie basiliche nei palazzi del potere, la curia nel governo, gli ordini nei partiti, il clero nei politici, le prediche nei comizi, le messe nelle elezioni, i fedeli negli elettori, i confessionali nelle cabine elettorali e i segni della croce nel voto. Ma, come in tutte le religioni, dietro alle colorite e folcloristiche apparenze dei riti e delle cerimonie, che distraggono e attraggono i cittadini, si nascondono le fosche e losche realtà dell'uso e dell'abuso del potere, che ammaliano e corrompono i politici. [....] Un fantasma si aggira per l'Occidente: il fantasma della democrazia. Tutte le potenze della vecchia Europa si sono alleate in una caccia spietata a questo fantasma: il papa e la regina d'Inghilterra, la Merkel e Macron, i progressisti italiani e i poliziotti spagnoli ...

(Piergiorgio Odifreddi, La democrazia non esiste. Critica matematica della ragione politica, Rizzoli, MI, 2018, seconda di copertina e pgg. 11)

L'intelligenza è un'arma, ma gli italiani sono pacifisti. [....] Davanti a un problema serio, in Italia si dicono messe e si organizzano processioni.

(Edoardo Boncinelli, Arcibaldone, Castelvecchi, Roma, 2022)

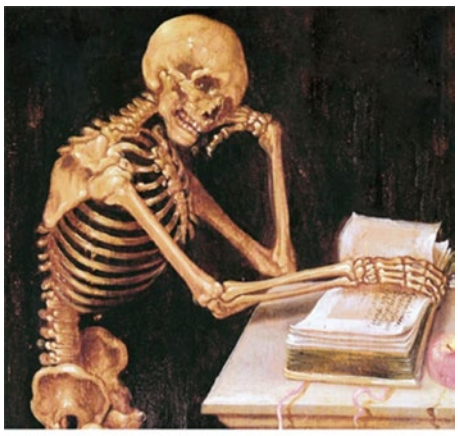
Tutto parte dalla NATO. L'espansione dell'Alleanza Atlantica contro il suo stesso trattato è la causa principale dello scontro. Il finto idealismo dei liberal spinge gli Usa all'avventura. Abbiamo fatto lo stesso in Serbia. [....]

Nel 1997 la Nato invita nell'Alleanza Polonia, Cecoslovacchia e Ungheria. Così si forma la prima linea dell'espansione a Est. Nel 2002 su proposta britannica vengono invitate altre sette nazioni (Estonia, Lettonia, Lituania, Slovenia, Slovacchia, Bulgaria e Romania), completando l'accerchiamento della Russia a Nord e Sud-est. Nel 2008 Mosca impedisce l'adesione della Georgia e nel 2014 si oppone con forza a quella dell'Ucraina. Nel 2008 si tappano i buchi di Albania e Croazia, nel 2015 e nel 2018 quelli del Montenegro e della Macedonia del Nord. Con otto allargamenti successivi e 30 Stati membri schierati intorno alla Russia, la reazione di Putin non era imprevedibile. Stephen Walt, editorialista di Foreign Policy e professore ad Harvard ha recentemente scritto che la grande tragedia di tutta questa vicenda era evitabile. Se gli Stati Unti e i loro alleati europei non avessero ceduto all'arroganza, all'illusione e all'idealismo liberal e si fossero invece affidati alle intuizioni fondamentali del realismo, la crisi attuale non si sarebbe verificata. Infatti la Russia non avrebbe probabilmente mai preso la Crimea e l'Ucraina sarebbe più sicura oggi. Il mondo sta pagando un prezzo alto per aver fatto affidamento su una teoria errata della politica mondiale. Mentre il realismo parte dal presupposto che la guerra è sempre possibile e che non ci si può fidare degli altri, il liberalismo divide il mondo in Stati buoni (quelli che incarnano i valori liberali) e Stati cattivi (praticamente tutti gli altri) e sostiene che i conflitti nascono principalmente dagli impulsi aggressivi di autocrati, dittatori e altri leader illiberali. [....] Erano idealisti quelli che hanno riconosciuto l'autoproclamazione della Repubblica del Kossovo sottraendo alla sovranità di Belgrado il cuore della cultura slava. Allora, è idealista anche Putin che contro l'Ucraina ha fatto proprio il modello Kossovo inventato da noi e che tuttavia anche con l'invasione non ha ancora raggiunto la ferocia di uno di quei settanta giorni di bombardamenti che noi destinammo alla Serbia.

(Fabio Mini, generale e scrittore, già comandante della missione KFOR in Kossovo dal 2002 al 2003, Putin ha imparato la lezione da noi, il Fatto Quotidiano, 10 marzo 2022)

Antonio Loru

Difficile scrivere di questi tempi: *attento, il nemico ti legge!* Non so. Sono quasi certo però che gli amici non mi leggono. Il mio però è un caso singolare e non vale la pena perderci tempo. È un po' di tempo che vorrei scrivere di morte, per essere più precisi, *della morte*, dell'idea che l'Occidente ha nel corso dei secoli elaborato sulla morte, la nostra sorella gemella che ci accompagna dalla nascita fino alla fine, al suo trionfo su di noi, vale a dire sulla nostra vita, perché ognuno di noi è solo la sua vita. Che sarà di questa nera sorella dopo la nostra dipartita, chissàcchilosà; questo è oggetto di dotte speculazioni teologiche, in chiaro o sotto mentite spoglie, a noi da tali arzigogoli Dio ce ne scampi e liberi! Comunque sia, arzigogoli teosofici o ricerca archivistico-storiografica, un tema di questa portata non è cosa per le nostre deboli forze (ossimoro). Per chi volesse però coltivare l'interesse per l'aspetto storico-filosofico della morte in Occidente, sostituendomi indegnamente a Giovanni Luigi Zedda, consiglio al volo un interessantissimo saggio (oramai datato, ma la copia di qualche edizione non dubito che possa recuperarsi in libreria o in una biblioteca pubblica), *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, dello storico francese *Philippe Ariès*, prima edizione italiana BUR, MI, 1989. Difficile scrivere di questi tempi, perché non c'è libertà di pensiero e dunque di espressione. Oggi la scuola italiana, per dirne una, è genuflessa alla chiesa di Roma e alla Confindustria, i loro interessi sono l'indirizzo generale della scuola pubblica e privata nel nostro Bel Paese. Dalla culla alla tomba siamo formati all'obbedienza e non, come dovrebbe essere, all'intelligenza. Siamo sotto il dominio tirannico del pensiero unico, del *luogocomunismo*, il trionfo dell'ovvio, la schiacciante vittoria del banale, l'apogeo del cazzeggio. Perché la democrazia sostanzialmente non esiste. Negli USA, tra gli altri, in forma chiara è netta, l'ha detto Noam Chomsky (da *I nuovi mandarini. Gli intellettuali e il potere in America* a *Lotta o declino: perché dobbiamo ribellarci contro i padroni dell'umanità*), in Italia, tra i pochi, Piergiorgio Odifreddi, *La democrazia non esiste. Critica matematica della ragione politica*, Rizzoli, MI, 2018. Anche perché, intendiamoci: di quale democrazia parliamo? Di quella che per la prima volta si affaccia sulla scena politica del nostro mondo mediterraneo in Atene nel V secolo, che conviveva serenamente con la schiavitù, la mancanza totale di diritti politici delle donne, le pesanti limitazioni agli stranieri presenti e operanti in città? Della democrazia del popolo grasso nelle città dell'Italia centro settentrionale nel Rinascimento, dove a farla da padroni, nelle assemblee cittadine sono banchieri stranicchi, mercanti altrettanto, rappresentanti delle corporazioni delle arti maggiori; quelli del popolo minuto, per non parlare dei poveri senza arte, né parte: *io so' io e voi non siete...*, con quello che segue? Di quella sbandierata dai liberali inglesi guidati da Cromwell nella Rivoluzione inglese del 1642-51 combattuta contro i realisti da un esercito che si dichiarava democratico, il New Model Army, che una volta vinta la guerra civile consentì il diritto di voto solo ai ricchi; ai poveri, i più numerosi anche in guerra, ai fanti il solito benservito, niente voto, un calcio nel culo e pedalare, il motivo? Siete poveri, siete molti di più dei ricchi, fareste leggi a favore dei poveri! Di quella partorita dalla Rivoluzione francese del 1789, che ha usato i ceti più poveri, *Les Misérables*,



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

come forza d'urto contro gli stati egemoni dell'Ancien Régime (nobiltà e clero), poi arrivederci e grazie, creando, di fatto, il Quarto Stato, fiero avversario della borghesia internazionale nel XIX e XX secolo, il proletariato, protagonista assoluto e consapevole della politica europea e mondiale della prima metà del '900? Di quella attuale, più o meno liberale, diffusa in tutto il mondo, dominata dalle oligarchie finanziarie e economiche multinazionali, che in Italia, per non guardare troppo lontano, producono mediamente tre morti al giorno nei posti di lavoro, diventato Far West senza regole, e al di là delle chiacchere dei politici, a tutti i livelli, senza al momento nessuna ipotesi di soluzione? È realisticamente prevedibile in futuro, stando così le cose un aumento del numero degli infortuni e delle morti sul lavoro. Io non saprei dire se in democrazia si dicono più o meno bugie, si sparano più o meno balle che in una dittatura, però sempre più mi faccio convinto che le bugie in democrazia funzionano di più e meglio, perché ognuno di noi in democrazia, anche il secondo arrivato al campionato mondiale dei deficienti, rimane convinto che le sciocchezze che gli escono dalla bocca, al bar o di fronte a un microfono delle TV nazionali o locali, (che ormai non si nega più a nessuno) siano il frutto del suo esercizio di pensiero, quando invece sono l'effetto del pensiero unico indotto dalle istituzioni, la scuola, nel nostro caso italiano la chiesa cattolica sopra tutte, politici di governo (attualmente tutti), media, social, altre. Difficilissimo ragionare di questi tempi di Covid e ultimissimamente di guerra tra Russia e Ucraina. Però qualcuno c'è che canta fuori dal coro della stampa irreggimentata e non cede al *luogocomunismo* sulla guerra che uccide le persone, come se fosse una novità, come se nelle altre guerre, che si sono combattute e ancora si combattono nel mondo le persone non muoiono, le case non crollano sotto le bombe, i profughi non si mettono in fila per cercare scampo dagli orrori dei conflitti; ma forse è perché non sono *nel cuore dell'Europa, ancora nel 2022, vicini a noi* ma in Jugoslavia, Afghanistan, Iraq, Palestina, Siria, Libia; ancora prima, ma sempre nella Seconda Metà del Novecento, Corea, Vietnam, tutte guerre che hanno visto gli americani e l'Occidente dei buoni combattere i prima linea contro i cattivi di volta in volta, ma a distanza di sicurezza da noi, (a parte Afghanistan, Iraq, Vietnam, gli altri mica tanto); in questi Paesi martoriati dagli eserciti degli occidentali con le scuse più fantasiose, pare non esistessero bambini, vecchi malati, donne, ma solo biechi terroristi, e dunque non hanno perso la vita, o parti del loro corpo, bambini, vecchi malati, donne, ma solo biechi terroristi, con grande soddisfazione delle nostre democratiche coscienze abbiamo reso questi posti di nuovo abitabili in sicurezza per bambini, vecchi malati, donne, che quando abbiamo bombardato le loro città non ce ne era neanche l'ombra. E guai a chi dice il contrario! Scrive il Generale Fabio Mini su il Fatto Quotidiano, (un generale a capo d'importantissime missioni militari all'estero, non esattamente un figlio dei fiori antimilitarista, men che meno, immagino, un filoputiniano), che questa, (la guerra russo-ucraina, che non deve però essere detta guerra ma invasione dell'Ucraina da parte di Putin) nonostante gli sforzi dei governi democratici europei per convincere i propri concittadini elettori, non è una guerra tra un piccolo, innocente Paese aggredito e il cattivo orso russo figlio dell'ancor più cattivo plantigrado sovietico, ma una guerra imperialista tra soggetti imperialisti, da una parte la Russia, dall'altra *i nostri*, USA e Inghilterra in primis, Francia, (Germania è difficile dirlo) e come al solito (Novecento docet), Italia in coda, si sa mai. In mezzo, a prenderle l'Ucraina. La Russia è da secoli un impero, qualcuno dice già dal 1547 con lo Zar Ivan IV, certamente dal 1721 con lo Zar Pietro I il Grande, e con la logica di un Paese imperialista vuole espandere la propria zona di influenza e considera una minaccia l'ingresso dell'Ucraina nella Nato, che vuol dire armi, anche nucleari puntate a brevissima distanza sul suo territorio. Tralasciando il fatto che noi *occidentali buoni* abbiamo seguito in diretta TV i bombardamenti delle città irachene e poi afghane spaparanzati in poltrona come se fosse la finale del Super Bowl o della Champions League, l'occupazione militare dell'Afghanistan per venti anni, mica un fine settimana; che abbiamo *santificato* tutte le altre guerre degli Stati Uniti nella Seconda metà del XX secolo, le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki nell'agosto del 1945, che stiamo chiudendo occhi, orecchie e bocca sulle spese militari degli USA, solo quest'anno di circa 700 miliardi di dollari in armamenti, contro i 70 miliardi della Russia: è evidente che gli USA sono un Paese imperialista, sono l'imperialismo attuale per eccellenza, e alcuni Paesi europei o l'attuale leadership UE magari vorrebbero esserlo di nuovo. Non illudiamoci, gli imperialisti cosiddetti democratici (statunitensi in testa) e quelli autocratici (i russi) ragionano allo stesso modo, non sulla base di valori etici, morali o umanitari, ma sulla base di calcoli utilitaristici personali o nazionali; tutti i bei discorsi sono chiacchiere, menzogne abilmente costruite a Mosca come a Washington, Londra, Parigi, Roma o Berlino. Se non capiamo questo, se non diciamo un no convinto a tutti gli imperialismi, anche a quelli di marca occidentale, i nostri, non usciremo sani da questa situazione.

Antonio Loru

Pieter Paul Rubens, "Le conseguenze della Guerra" 1637-1638, olio su tela, cm 206 x 345. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Mostre

Ruth Orkin o del quotidiano leggendario, tra fotografia e cinema

Si può essere poeti senza scrivere mai una poesia, poiché per la poesia fatta di immagini, luoghi, persone, attimi strappati all'eternità, è sufficiente una macchina fotografica, talento e sensibilità artistica...
(R.O.)

Maria Cristina Nascosi

Da poco si è aperta in Italia, per la prima volta, una mostra monografica dedicata a Ruth Orkin, tra le più grandi *fotoreporters* americane del Novecento.
La sede prescelta è il Museo Civico di Bassano del Grappa, in provincia di Vicenza.
Sarà visibile (e godibile) fino al 2 maggio prossimo.
L'evento è proposto in concomitanza con il centenario della nascita della fotografa (1921), vera pioniera del fotogiornalismo, da poco celebrata in una retrospettiva a New York e Toronto e da una monografia di Hatije&Cantz.
Dopo Bassano (unica tappa italiana), l'antologica, realizzata assieme a DiChroma Photography, inizierà un *tour* europeo, prima tappa San Sebastian, in Spagna e poi Cascais, in Portogallo.
L'intento è di proporre l'opera di questa grande Artista facendo provenire tutti i suoi lavori proprio dall'America, il suo paese d'origine. Quasi tutte le fotografie sono stampe *vintage* provenienti dal suo stesso *estate*, un'occasione straordinaria per scoprire il suo talento al meglio e nel migliore e più diretto dei modi la sua produzione.
La Orkin fu anche una grande poetessa e non solo dell'immagine...pur se definita, molto riduttivamente, una fotografa 'da vita quotidiana'.
Era l'unica figlia di Mary Rubi, attrice del cinema muto, e di Samuel Orkin.
Era cresciuta ad Hollywood durante la crisi del 1920-1930. Ad appena 10 anni ebbe in dono la prima macchina fotografica ed a 12 era già in grado di sviluppare le proprie foto. Nutriva, ad un tempo, una grande passione per il cinema ed amava collezionare autografi degli attori più famosi che, ben presto, iniziò a fotografare.
A 21 anni cominciò la sua collaborazione con gli MGM Studios, ma dovette interromperla perché l'unione cinematografica non accettava donne tra i suoi membri.
Quando si trasferì a New York nel 1943, di giorno fotografava bambini, di notte lavorava nei *night-club*. Intorno al 1949 iniziò a collaborare con diversi giornali tra cui: il mitico *Life*, quello che aveva dato la notorietà, fin dagli esordi, a Robert Capa e Gerda Taro, i Capataro, poi *Look*, *Horizon* e *Ladies Home Journal*.
Tra la fine degli anni 40 e l'inizio dei 50 iniziò ad appassionarsi al genere del ritratto, fotografando diversi musicisti classici.
Divisa tra amore per musica e cinema ne immortala i protagonisti in ritratti intensi ed estremamente significativi, pur rivolgendo la sua attenzione anche ad altri personaggi del 'jet set' internazionale.
Nel 1951 *Life* le commissiona un *reportage* in Israele. Dalla successiva visita a Firenze nasce la celeberrima *American Girl in Italy*.
La bella Nina Lee Craig, studentessa statunitense di storia dell'arte conosciuta dalla Orkin al rientro da quel 'reportage', diviene la protagonista di una sequenza di immagini scattate per le strade di Firenze a raccontare l'esperienza di una giovane americana sola in viaggio nell'Italia del dopoguerra.
In questi scatti permeati dall'atmosfera dei film americani degli anni Cinquanta, *Vacanze romane, in primis*, la Orkin dimostra non solo di saper cogliere col suo obbiettivo situazioni potentemente iconiche, emblematiche, intriganti, ma di saper rendere questi fotogrammi l'*unicum* di un racconto sempre potentemente evocativo, autentiche affabulazioni per immagini che riescono a trasformare un 'semplice' ritratto o un paesaggio urbano, sia esso di New York, di Roma o Venezia, in un'esposizione in cui luoghi e persone si rispecchiano l'uno nell'altro.
Nel 1952 mentre lavorava alle riprese di *Little Fugitive* sposò il fotografo Morris Engel; nominato all'Oscar per il Miglior Soggetto, l'anno dopo vinse il Leone d'Argento alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Il loro film successivo, *Lovers and Lollipops* (1955), fu scritto e diretto solo da loro due.
Nella fotografia di documentazione sociale avevano mosso i loro primi passi, la Orkin ed Engel, per poi dedicarsi principalmente, lei ai ritratti di celebrità come Robert Capa, Lauren Bacall, Isaac Stern, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Albert Einstein, Orson Welles, Marlon Brando o Woody Allen, alle fotografie di paesaggio di New York o alle situazioni di vita 'straordinariamente ordinaria', lui alla filmografia.
Lei, infatti, aveva affermato:
Being a photographer is making people look at what I want them to look at - Essere un fotografo è far guardare alle persone ciò che voglio che loro guardino
Ma, in realtà, insieme giocarono un ruolo fondamentale anche nella scena cinematografica americana indipendente degli anni '50. Fra gli altri l'indimenticato John Cassavetes - non a caso - Martin Scorsese, François Truffaut trassero ispirazione dai loro film.
Truffaut ebbe addirittura modo di affermare che senza il lavoro di Engel il movimento cinematografico della Nouvelle Vague non sarebbe esistito.
E Ruth , dal canto suo, non smise mai quel suo viaggio personale nella quotidianità, dando vita a progetti originalissimi quali *A World outside my window*, pubblicato nel '78, con il quale raccontava semplicemente la 'vita' che scorreva sotto le finestre di casa sua, su Central Park, dove, nel 1985, morì, di cancro.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Ruth Orkin (1921 - 1985)

La forza di un gesto. L'attrice americana Lauren Bacall (1924-2014) in un ritratto di Ruth Orkin del 1950

Uno scatto della serie American girl in Italy, realizzata nella Firenze del dopoguerra dalla fotoreporter americana Ruth Orkin

Agnese, Assunta e Raffaella. Quando gli italiani avevano la coda

Demetrio Nunnari

Monica Vitti [1931-2022], signora della commedia all'italiana, da poco ci ha lasciati. Tornando ad un mio pezzo su di lei (**Diari di Cineclub** n. 63) vi scorgo in chiusura un laconico spunto di riflessione. Chi scrive ha una regola aurea: "vorrei, ma non posso". Così, quel dettaglio – nota a margine di una lettura - invoca adesso una rivalsa. C'è una moira immaginaria che, nel decennio '64-'74, tesse le sorti di tre icone del cinema di casa nostra; Agnese (*Sedotta e abbandonata*), Assunta (*La ragazza con la pistola*) e la snob Raffaella (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*). La storia del cinema è qui storia del costume e scandisce, puntuale, il vissuto recente del nostro Belpaese. Sciacca. In un torrido meriggio estivo, mentre tutti riposano, Peppino Califano si approfitta di Agnese (Stefania Sandrelli), futura cognata. Scoperto il fattaccio, la furia del padre di lei si abbatte sul meschino. I due si sposeranno, e si dirà alla gente che Matilde – sorella di Agnese – ama un altro. Ma Peppino non vuole colei che, pur soggiogata alle voglie di se medesimo, non è ormai pura, e fugge da uno zio sacerdote mentre don Ascalone invia al suo seguito il figlio Antonio, a mondare col sangue la perduta integrità della sua "bambina". In piena epoca fascista entra in vigore, in materia di diritto penale, quel "codice Rocco" (dal nome del suo guardasigilli) che sopravvive, in sostanza, ancora oggi. L'iniquo articolo 587 accorda una pena assai lieve a chiunque commetta delitto d'onore ai danni del coniuge, della figlia o sorella nell'atto di scoprirne una relazione carnale e mosso da impeto d'ira. Uno dei momenti più bui della crescita morale della nostra nazione. Fra parentesi, già prima di *Sedotta e abbandonata* ('64) Pietro Germi tocca l'argomento in *Divorzio all'italiana* ('61). Il barone Cefalù s'invaghisce di una cugina (la Sandrelli), ma è sposato e il divorzio non c'è ancora. S'ingegna dunque di trovare alla moglie un amichetto per coglierla in flagrante, farla fuori e - dopo qualche anno di prigione – rifarsi una vita assieme alla sua bella. La legge lo consente. A casa Ascalone, intanto, Agnese corre a denunciare il piano criminoso del fratello, rifiutandosi al contempo di sposare il suo carnefice che pur ama. Tutti quanti ne escono ammaccati; lei disonorata più di prima, Antonio querelato e Peppino in attesa di giudizio per violenza su minore. Ma siccome la calunnia è un venticello e soffia lesta tra i vicoli del borgo, si trova una versione che accontenti i compaesani: rifiutato da Matilde, il povero Peppino vorrebbe adesso Agnese, che però non acconsente. E il ragazzo rischia la galera. Altra pagina aberrante del codice Rocco è difatti quel "matrimonio riparatore" (art. 544) che, contratto fra il reo e la vittima, estingue il reato stesso. Ironia della sorte, la ferma determinazione di Agnese precorre di poco un triste caso di cronaca. Rapita e abusata dal promesso sposo, la diciassettenne Franca Viola ripudia il suo aguzzino. Affronta con coraggio il disonore e diviene il simbolo della emancipazione femminile dal nostro secondo dopoguerra ad oggi. Alla sua vicenda si rifà Damiano Damiani ne *La moglie più bella* ('71). Molto, però, la Viola dovrà attendere prima di vedere l'odioso crimine subìto mutarsi in reato contro la persona, e non contro la morale (1996). Nel frattempo, i Califano e gli Ascalone trovano un accordo. Alla festa patronale, con un "rapimento d'amore" Peppino metterà tutti davanti al fatto compiuto, e chiesto perdono a don Vincenzo potrà sposare Agnese. Forse volutamente, ne *La ragazza con la pistola* Monicelli riprende da là dove Germi chiude; il sequestro. Ghermita per sbaglio dagli scagnozzi di Vincenzo Macaluso, del quale è pure innamorata, quella notte Assunta Patanè (Monica Vitti) gli si concede. Ma al mattino, per non correre ai ripari, il fedifrago già vola in Inghilterra. Primogenita di un nucleo tutto femminile e matriarcale, l'infelice deve dunque adoperarsi a dar lustro alla propria dignità. Capoclan e armata di revolver – figura fallica evidente -, Assunta non fa sfoggio di femminilità. Eppure è il '68; la liberazione. Soppresso il reato di adulterio, non è peccaminoso strizzar l'occhio all'erotismo. Le giovani spose non si sentono più schiave dei doveri coniugali, indossano la "mini" e i tacchi a spillo e fanno mattinata in discoteca. Ma non Assunta Patanè la neoborbonica. Giunta in terra d'Albione, nasconde nel petto i pochi soldi, come al tempo dei briganti. *Tailleur* nero addobbo funebre, valigia di cartone e treccia poderosa di capelli, trova subito lavoro in casa di nobili signori. Ma le *gaffe* rimangono epocali. Ad un cocktail esclusivo, sbigottita mette all'uscio un ospite scozzese "con la gonna". Più tardi – in ospedale, durante un'anamnesi – spiega che il padre le è mancato per "lupara" e non per malattia. È un momento preciso della storia, e una così bislacca *virago* esercita sul pubblico un insolito effetto tragicomico. Mordace come nessuno, Monicelli sublima in lei la spaventosa arretratezza culturale di aree periferiche d'Italia escluse dal progresso. Ma concede un barlume di speranza. Assunta inizia ad integrarsi. Dapprima infagottata come un berbero, cambia acconciatura e indossa un completo *trendy* in similpelle. Lascia il vecchio impiego di cantante di stornelli e finisce ad occuparsi di *reclame*. Le sue labbra e le sue gambe stanno adesso su tutti i cartelloni del centro cittadino. Come per incanto, riappare il bel Vincenzo col suo fascino per nulla arrugginito. Altra notte di passione. Stavolta, però, al risveglio è lei che prende il vaporetto per l'isola di Jersey. C'è un uomo che l'attende; l'onore è roba d'altri tempi. Nel '74 arriva nelle sale *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*. La trama del cult della Wertmüller è finanche troppo nota. Raffaella Pavone Lanzetti (Mariangela Melato), sciccosa industriale milanese, si gode dal suo yacht la selvaggia bellezza del Mediterraneo, mentre ad ogni piè sospinto affligge il mozzo Gennarino. Dominatrice, sensuale, disinvolta, Raffaella è la nemesi di Agnese e, in parte, anche di Assunta. E il suo status mostra le conquiste a cui è assurto il gentil sesso in questi anni. Ma d'un tratto la sorte si mette di traverso. Abbandonato il panfilo per un guasto al motore, i due finiscono su un'isola deserta. Qui, i ruoli si ribaltano e Gennarino comincia a fare il maragià. Dapprima son botte da orbi, ma – galeotta l'afa estiva – sboccia l'amore e i riottosi piccioncini tubano di brutto. Ad ogni sogno, tuttavia, segue il brusco risveglio. E lei – libera dal pregiudizio, ma serva del suo rango – torna dal marito. Si è data con il corpo a Gennarino, ma è irrilevante. Da tempo, difatti, l'adulterio non è un crimine, e adesso (dal '70) si può anche divorziare. Fatta la legge, trovato l'inganno.

Assunta

Agnese

Raffaella

Demetrio Nunnari

Abbiamo ricevuto

Supercalifragilistic...

Achille Pisanti
Meltemi editore

È da anni che si assiste a un boom della serialità. Ora che siamo difronte a un'overdose di prodotti seriali, a un'offerta diversificata di serie per tutti i gusti, le età, i generi, le tipologie narrative sulle pay tv come Sky o sulle piattaforme, è arrivato forse il momento – per evitare che il consumo compulsivo degeneri in un flusso audiovisivo inarrestabile e indiscriminato – di mettere un pò d'ordine nell'universo seriale. E il corposo volume di Achille Pisanti pubblicato da Meltemi ha l'ambizione e l'obiettivo di affrontare per la prima volta le "Teorie, alla fancomprendere e conoscere metodologie, tipologie e modelli narrativi, per aiutare a distinguere la serialità del prima e del dopo la rivoluzione digitale. Il titolo in apparente contrasto con il serio e rigoroso approccio alla materia, attinge a quello della famosa canzone del film *Mary Poppins*, diventata poi in italiano *Supercalifragilistichespiralidoso* cantata da Rita Pavone. "La parola in realtà è un *nonsense* – dice l'autore – ma nell'immaginario è associata alla magia, alla fantasia, alla leggerezza. L'idea di utilizzarla per il titolo del libro è nato da una conversazione con la mia compagna che è una psicoanalista junghiana". E il saggio al netto dell'articolato e impegnativo percorso teorico, ha proprio anche il pregio di guidarci in un universo più complesso di quello che si può pensare con un bel pò di fantasia esegetica, leggerezza espositiva e magia organizzativa. Pisanti è un pioniere della serialità televisiva italiana con *I ragazzi del muretto*. Ideatore di serie, regista televisivo e sceneggiatore, è stato un creative producer e poi dialoghista di *Un posto al sole*. Ha insegnato scrittura seriale all'Università degli Studi di Salerno e alla Scuola Italiana di Comix di Napoli ed è autore di alcuni saggi antologici su cinema e fiction. "La serialità – scrive - rappresenta la magnifica "appropriazione debita" e la più astratta figurazione concettuale del cinema da parte della televisione. La chiave della fiction seriale è la sua scrittura: saper progettare e realizzare una fiction significa saperla scrivere, ridisegnare le carte di sviluppo dell'immaginario collettivo". Il volume si apre con una prefazione del curatore Gino Frezza e si chiude con una postfazione del professor Alberto Abruzzese del quale Pisanti e Frezza furono allievi alla Facoltà di Sociologia di Napoli, intitolata "Lettera a un amico", scritta con la profondità culturale e al tempo stesso la leggerezza proprie del grande intellettuale. "L'amicizia tra Achille Pisanti, Gino Frezza e me risale ad anni ormai lontani in cui gli studi italiani di comunicazione trovarono un habitat tutto particolare, dentro e fuori le mura della Università Federico II di Napoli – scrive Abruzzese *azzerando* la differenza anagrafica e di ruoli con i suoi ex studenti – . È una buona ragione per scrivere la mia nota a questo testo di Pisanti nello stile di una semplice *lettera a un amico*. Amico di vecchia data che ha trattato ispirazioni ovvero vocazioni – a lungo da e tra noi condivise – sulle forme di comunicazione dell'immediato passato e dell'ultimo presente della *fiction*." . Il libro è strutturato in tre parti ("Teorie, formule e attrezzi della serialità", "Generi, personaggi, ritmo", "La matrice seriale: *The Twilight Zone*, *Star Trek* e *X-Files*"). E fa immergere (e appassionare) il lettore nel delicato e problematico passaggio dalla serialità televisiva classica alla *devolution* in sintonia con la digitalizzazione con una strordinaria ricchezza di argomenti teorici, narrativi, estetici, di esempi concreti di scrittura seriale dall'alto di un'esperienza di autore di serie e di formatore ma anche di una stratificazione culturale alta e complessa.

Alberto Castellano

Supercalifragilistic...
Achille Pisant
Meltemi editore
pagg. 445,
Euro 28,00,
Codice ISBN 978-88-5519- 509-6

Abbiamo ricevuto

Caravaggio

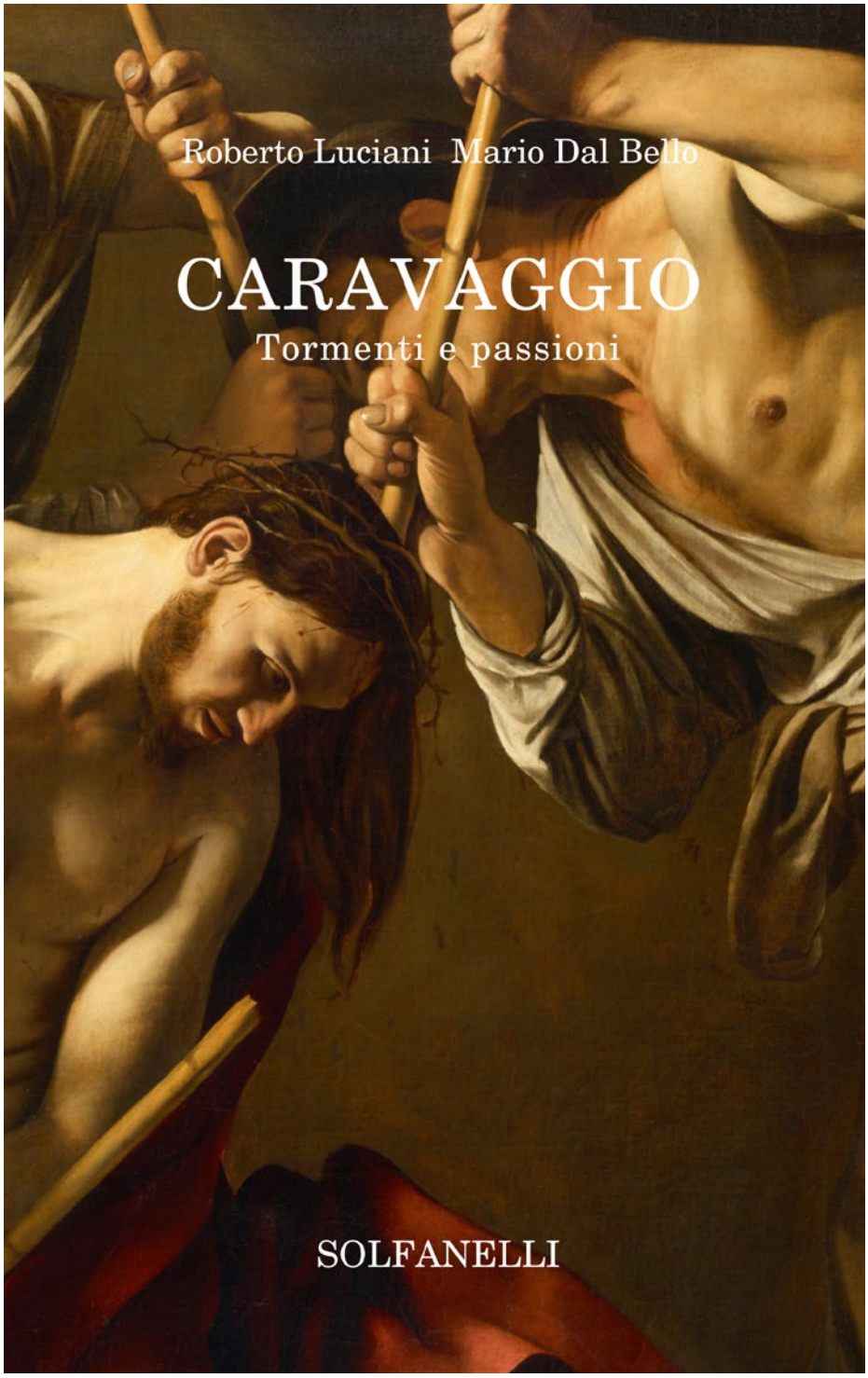
Tormenti e passioni
Roberto Luciani – Mario Dal Bello
Solfanelli Edizioni

Il 29 settembre 1571 nasceva a Milano Michelangelo Merisi, detto universalmente Caravaggio. A 450 anni di distanza diversi sono gli eventi e le mostre.
Anche all'editoria non è sfuggita la data pubblicando alcuni libri come *Caravaggio. Tormenti e passioni*, edito da Solfanelli, che mette in evidenza il conflitto fra l'interiorità di Caravaggio ed il mondo a lui esterno.
Fertile protagonista di una vita violenta e tormentata vissuta nelle strade più malfamate tra prostitute e ladri e la raffinata cultura dei palazzi nobiliari del primo Seicento, Caravaggio assassino e raffinatissimo pittore, viene analizzato nelle valenze ideologiche delle opere prodotte e nei suoi tormenti e passioni.
In effetti la pittura di Caravaggio è partecipazione e testimonianza al dramma dell'umanità, incline ad una identificazione esistenziale dell'arte e del peccato, è pura catarsi, le sue tele emanano una coscienza tragica, un fervore spirituale che si concretizzano nella trasposizione di immagini quotidiane in immagini mistiche, assistendo al passaggio da una pittura di simboli ad una vita che è essa stessa simbolo.
Gli autori mettono in risalto le caratteristiche comportamentali di Caravaggio, come il rifiuto di ogni legame familiare, le nevrosi e il narcisismo, soffermandosi in particolare sull'ultimo Caravaggio, quello vissuto tra la vita e la morte.

Roberto Luciani

Mario Dal Bello

Analizzano infatti in particolare la vasta tela della *Decapitazione del Battista* nell'oratorio dedicato al santo nella concattedrale di La Valletta (1608, cm 361 x 520) dove l'artista dipinge la morte come silenzio totale, mutismo degli animi, meccanicità dei gesti. Non ci si spaventa di fronte alla tela, ma si rimane turbati, tale è la freddezza dei gesti, l'incomunicabilità tra i personaggi, il vuoto che è la morte espresso dagli spazi aperti, dal muro altissimo che diventa uno degli attori del dramma sacro, dai colori lucidi, capaci di spianare come brividi sulle schiene del boia e del martire, sulle vesti, nella luce fioca dell'interno. Giovanni è morto di morte violenta, è questo il destino che attende Caravaggio.



Caravaggio
Tormenti e passioni
Roberto Luciani – Mario Dal Bello
Solfanelli Edizioni, Chieti 2021
euro 10,00
ISBN 9788833052038

Sodalizi amicali e culturali in Casa Einaudi

Valeria Consoli

Si può ricostruire la biografia di una persona attraverso le lettere da questa ricevute e scritte? Probabilmente si, come dimostra *Vita attraverso le lettere* di Cesare Pavese, pubblicato per la prima volta nel 1973 da Einaudi a cura di Lorenzo Mondo. Più difficile però è quando il mittente, a differenza di un destinatario che goda di una certa notorietà, come nel caso dello scrittore di Santo Stefano Belbo, si tenga celato sotto una specie di riservatezza, sia pure per sua scelta.

E' questo il caso di *Ludovica Nagel*[1], intellettuale dal singolare ingegno ed instancabile traduttrice da ben quattro lingue, il Tedesco, essendo nata in Germania, il Francese, acquisito dalla governante di origine svizzera, l'Inglese dalla madre, Mabel Dillon Nesmith nata in una aristocratica famiglia di New York, e l'Italiano per aver vissuto a lungo in Italia, prima in Toscana e quindi a Roma.

Approdata a Einaudi dopo una serie di lavori insoddisfacenti e poco redditizi ma anche per l'attrazione, che su di lei avevano esercitato le copertine degli *Struzzi*, fu assunta nella Casa Editrice come segretaria di redazione. A introdurla in quel mondo è *Bianca Garufi*,[2] Musa di Cesare Pavese, con cui avrebbe scritto il romanzo a due mani *Fuoco Grande*[3] e che fu Segretaria Generale di Einaudi dal 1944 al 1958. Data la sua abilità e versatilità di traduttrice, Ludovica Nagel si occupò anche dei rapporti con l'estero per i diritti di traduzione.

Fu proprio in quegli uffici che un'amicizia solida e duratura nacque tra lei, Cesare Pavese, Natalia Ginzburg e Felice Balbo[4], i quali dal 1946 in poi cominciarono a raccontarsi le loro vite, anche perché di lì a poco molti dei membri della redazione romana furono costretti dall'Editore a trasferirsi al Nord, fra Milano e Torino. Scrive Cesare Pavese

"(...) A proposito la Nagel che mi ha fatto scrivere in passato che non avrebbe avuto niente in contrario a trasferirsi a Milano, dice adesso che l'ha fatto perché le pareva che il clima di Roma la uccidesse. Invece è come i gatti del Pantheon che non muoiono mai, e come i gatti del Pantheon neanche lei vuol più saperne di andarsene da Roma. Credo di avere detto tutto"

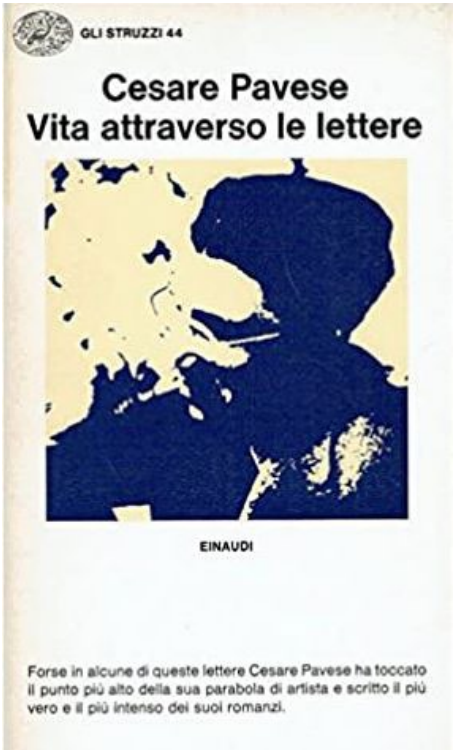
Tuttavia con grande meraviglia di Pavese, di lì a poco Ludovica abbandona affetti e lavoro per trascorrere un periodo della sua vita a New York, città d'origine della madre.

"Cara Nagel – si nota qui un cambio di registro, che da affettuoso si fa severo – *meriterebbe che non rispondessi. La sua lettera è illeggibile. Io ho ancora da capire perché sia scappata in America, mi domando che cosa c'è ancora da vedere e da capire a New York, è il Paese più vecchio della terra (...)"*

Ma nella lettera del 10 Giugno 1950, che Pavese spedisce a Ludovica, si riesce a cogliere un presagio della fine dello scrittore.

"Se sapesse come la invidio che sta a New York. Pensi che in 55 strada vive e respira un mio formidabile amore che probabilmente mi costerà la vita".

Il riferimento all'attrice Constance Dowling, a cui lo scrittore avrebbe dedicato la poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*[5] è palese. Il 29 Agosto di quello stesso anno si sarebbe tolto la vita. Fu Natalia Ginzburg a comunicare alla comune amica Ludovica la notizia di quella tragica scomparsa.



Constance Dowling e Cesare Pavese

"Il nostro caro Pavese": in quella formula sono racchiusi il dolore e lo sgomento di Natalia per quella perdita, forse ipotizzata ma mai del tutto accettata. La corrispondenza fra le due donne riprese tuttavia nel 1952, probabilmente come per suggellare un sodalizio scaturito dall'assenza di quello, che era stato per entrambe un importante punto di riferimento non soltanto sotto l'aspetto intellettuale ma anche e soprattutto sul piano amicale.

Constance Dowling

Alle più intime confessioni, specie da parte della scrittrice ormai legata all'anglista Gabriele Baldini – il desiderio di un altro figlio, la ricerca di un più ampio alloggio e la scomparsa improvvisa della madre Livia – si alternano le reciproche impressioni sui libri, da *La Ciociara* di Alberto Moravia a *L'isola di Arturo* di Elsa Morante – mentre la Nagel, avvalendosi della sua vasta esperienza di traduttrice multilingue, la supporta con i suoi preziosi consigli sulla resa italiana di alcuni termini revisionandone alcune pagine per corrispondenza.

Non di minore impatto è lo scambio epistolare con *Felice Balbo – Cicino* per gli amici – imperniato piuttosto su un dibattito filosofico e politico ricco di stimoli. Il comune interesse per figure come quella di Simone Weil, per opere come il *Doctor Faustus* di Thomas Mann, nonché del padre della cibernetica moderna, Thomas Wiener, raggiungono il loro culmine allorché il Sant'Uffizio – Balbo pur essendo comunista convinto è cattolico – condanna il partito, cosa che lo turba profondamente.

Pur essendo la sua una presenza 'umbratile', la cui vita è ancora largamente da ricostruire, fondamentale è il contributo esercitato da Ludovica Nagel su una Casa Editrice, che nel dopoguerra cerca con tutte le sue forze di rimettersi in piedi. Scrive Natalia Ginzburg in una lettera a lei indirizzata.

"Ti aspettiamo tutti: cerca di venire. Ti aspettiamo tutti con estrema impazienza."

Valeria Consoli

1 - *(1918/2017) Nata a Monaco di Baviera da una nobile famiglia, visse a lungo in Italia, dapprima in Toscana quindi a Roma.*

2 - *(1918/2006) Nata a Roma da un'aristocratica famiglia di origini siciliane. Poetessa, scrittrice e psicanalista di matrice Junghiana, instaura con Pavese un sodalizio di natura culturale e sentimentale. Ispirò a quest'ultimo i 'Dialoghi con Leucò'.*

3 - *Facente parte di una trilogia insieme a Libro postumo e Il fossile*

4 - *(Torino 1913/Roma 1964) – Discendente del Conte Cesare Balbo, fu docente di Filosofia e di Letteratura Italiana.*

5 - *Dà il titolo all'omonima raccolta di poesie.*

Fa bene quel buio – Cesare Pavese e i mestieri del cinema

Giampiero Bigazzi

Continua l'obliquo viaggio nel cinema di Stefano Beccastrini. La conoscenza e la passione verso la "settima arte" viene da lontano, ma in modo più organico (e prevalentemente grazie all'eroico impegno delle edizioni Aska) quel viaggio è iniziato con il volume *Vista Nova*, pubblicato ormai più di vent'anni fa e dedicato ai nessi toscani con l'arte cinematografica. Il corposo volume inaugurò la collana *Viaggio in Italia* e l'attenzione verso la Toscana e il cinema è continuata con altre pubblicazioni: la Resistenza e la Toscana nel cinema, i lavoratori di Toscana sullo schermo del cinema, la Toscana dei cineasti stranieri, gli scrittori toscani e il cinema, l'arte toscana e il cinema. Perfino un piccolo ma prezioso libretto come guida cinematografica del Valdarno Superiore (minuscola terra storicamente e sorprendentemente votata al cinema, alla sua produzione e alla sua creatività).

Ma non è finita qui, Beccastrini si è dedicato anche ai rapporti (diciamo così) fra cinema e Masaccio, cinema e Umbria, cinema e Sicilia e un magnifico saggio come "introduzione alla cristologia cinematografica". Ha inoltre curato l'edizione degli altri volumi della collana, in gran parte realizzati con la stessa impostazione.

Tutto questo (prendetelo anche come un invito a cercare, comprare e leggere questi pregevoli titoli) per affermare quanto il suo lavoro di ricerca e di documentazione, fatto sapientemente di sbieco, sia importante. I suoi, più che interventi con i canoni classici della "critica", sono racconti di quello che è stato prodotto e dei vari collegamenti con la società, con la storia, con i territori in cui si sono svolti. Beccastrini, nella sua attività di scrittore sul cinema, avrebbe potuto scrivere benissimo una sua "storia" lineare e organica, oppure ogni anno deliziarci con schede critiche delle varie uscite. Lo avrebbe fatto molto bene, con originalità e con un velo di giusta ironia. Ma ha preferito osservare i fatti di cinema da un piano inclinato, scorgendo, e a noi lettori suggerendo, corposi e spesso inesplorati frammenti di una storia piena di singolari e stupende connessioni.

L'ultimo libro, seguendo questo originale percorso di lettura, è dedicato ai fitti legami fra Cesare Pavese e il cinema. Lo scrittore piemontese è da sempre molto amato da Beccastrini e quindi il forte interesse di Pavese per il cinema gli è congeniale: i legami che egli evidenziava con la letteratura (in un'intervista alla domanda su quali fossero i suoi autori preferiti, rispose "Thomas Mann e Vittorio De Sica"), l'attrazione verso gli scrittori (si era laureato nel 1930 con una tesi su Walt Whitman) e il cinema americani, il non voler considerare il cinema come intrattenimento, i vari soggetti e sceneggiature che dedica alla settima arte, all'epoca ancora "nuova" e inesplorata. I suoi biografi fanno notare che quando era studente all'università di Torino, andava a veder film quasi tutti i giorni - "fa bene quel buio alla vista spossata dai troppi lampioni" - e poi come questa passione si sia evoluta in indagine e analisi: capire i meccanismi, rielaborare e perfezionare la conoscenza. Il suo primo curioso articolo, a diciott'anni, lo dedicò alla scomparsa del divo Rodolfo Valentino. Scrisse, poco più che trentenne, due saggi di critica cinematografica fra gli anni Venti e Trenta (pubblicati su *Cinema Nuovo* nel 1958) e *Un uomo da nulla* è una bozza di sceneggiatura per un film muto. Negli anni Quaranta scrisse soggetti destinati al cinema sonoro. *Il diavolo sulle colline* e *Breve libertà* (pubblicati anch'essi postumi su *Cinema Nuovo*), Pavese se l'immagina interpretati dalle sorelle Dowling, Doris e Constance. Quest'ultima il suo ultimo non corrisposto grande amore. Come segnala Giorgio Sacchetti, nella prefazione al libro di Beccastrini, "il dialogo persistente dello scrittore piemontese con il cinema viene fatto sbrigativamente risalire, nella vulgata, alla sua arcinota sfortunata relazione con l'attrice statunitense Costance Dowling e alla trasposizione di Michelangelo Antonioni con *Le amiche* (1955) di *Tra donne sole*". Ma non fu così. La sua poetica, i suoi romanzi, pura letteratura e non favola, caratterizzati più da ricerca interiore e riflessione che da azione, forse non si adeguavano ai procedimenti tipici del grande schermo, ma l'attrazione e la sua "attività cinematografica", non solo teorica e critica, furono ampie e – soprattutto per noi che lo leggiamo - di intrigante rilievo.

Il libro di Stefano Beccastrini, che si avvale anche della presentazione e del ricordo di Enrica Fico Antonioni, lo evidenzia finalmente in modo compiuto. E' diviso "in sei capitoli a soggetto, che costituiscono altrettanti visuali, particolari e inusuali, sul tema": i differenti "mestieri" di Pavese, la sua attitudine di spettatore e la presenza nei suoi testi di questa passione, l'opera di critico e studioso di cinema, l'attività di soggettista e i film dai suoi testi letterari. Quest'ultima sezione ha una sua peculiarità affascinante perché dimostra la profondità della presenza intellettuale dello scrittore torinese nel "Novecento europeo". Infatti, anche a molti anni dalla sua scomparsa, diversi registi ne subirono l'influenza e alcuni si prodigarono nell'avventura, cioè nella sfida, di fare cinema partendo dalla sua non-ordinaria letteratura.

Giampiero Bigazzi

Cesare Pavese (1908 - 1950)

Fa bene quel buio – Cesare Pavese e i mestieri del cinema
Stefano Beccastrini
pagg. 158,
Aska edizioni, 2021 Firenze,
€. 18,00–
ISBN 978-88-7542-354-3)

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 28 febbraio 2022 al 25 marzo 2022

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXXIX Puntata - Walter Blume, criminale di guerra, l'unità di cui era al comando ha perpetrato l'uccisione di migliaia di ebrei in Bielorussia e Russia, fu responsabile della deportazione di oltre 46000 ebrei greci ad Auschwitz. Conduce Giorgio Ajò. |25.03.2022 | 13:56 | https://bit.ly/3DbpGlk

Daniela Murru legge Gramsci (XCVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 24 febbraio 1930. |25.03.2022 |04:30 | https://bit.ly/3tFczpK

Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ventottesima puntata: Capucine. Conduce Virgilio Zanolla. |24.03.2022 |07:53 | https://bit.ly/3tFczpK

La terra è di chi...la "gira" | Quindicesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. Gerardo Ferrara presenta il progetto Celluloide con le voci narranti di Simone Cavagnini e Camillo Scaglia dalle frequenze bresciane di Radio Onda d'Urto. |24.03.2022 |36:30 | https://bit.ly/3uo7KAf

Invito alla lettura | Diciannovesima Puntata -Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). XIX capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |23.03.2022 |13:13 | https://bit.ly/3iw5uRL

Nobel per la letteratura | Ottantesima Puntata - Władisław Stanisław Reymont, premiato nel 1924. Dal romanzo "È giusto!" pubblicato in Italia da Fabbri Editore nel 1966 (n° XXV collana I premi Nobel per la letteratura), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |23.03.2022 |06:41 | https://bit.ly/3iw5uRL

Poesia del '900 (LXXXV) | Pierfranco Bruni legge "Li tiro fuori" di Blaga Dimitrova, da "Poesie", 2000). |22.03.2022 | 01:05 | https://bit.ly/3IpOJSU

Le conseguenze della passione musicale | Prima puntata - "Ellen night dal Mi al Re". Composizione scritta ed eseguita con chitarra classica da Tonino Macis. |22.03.2022 | 02:35 | https://bit.ly/3wx5ARz

Pasolini 100 | Quarta Puntata - Giorgia Bruni legge un brano tratto da Il sogno del Centauro - Pier Paolo Pasolini intervistato da Jean Duflot (1969 - 1975). |21.03.2022|06:51 | https://bit.ly/3tBSq3T

La poesia al femminile | Ventiquattresima Puntata - Le grandi poetesse della storia. Amelia Rosselli. Conduce Maria Giovanna Pasini. |21.03.2022| 05:41 | https://bit.ly/3CXA-6oI

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXXVIII Puntata - Paul Blobel, principale responsabile del massacro di Babi Yar, presso Kiev (Ucraina). Conduce Giorgio Ajò. |18.03.2022 | 09:26 | https://bit.ly/3iz2R1r

Daniela Murru legge Gramsci (XCV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 10 febbraio 1930. | 18.03.2022 | 05:37 | https://bit.ly/3tuDLqU

I dimenticati #27 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Ventisettesima puntata: Carlo Romano. Conduce Virgilio Zanolla. |17.03.2022|07:32 | https://bit.ly/3wu18TA

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a Peter Bogdanovich. |17.03.2022|09:20 | https://bit.ly/3LngLAv

La terra è di chi...la "gira" | Quattordicesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. Il clan dei ricciai. Regia Pietro Mereu. Pietro Mereu si racconta a Diari di Cineclub Radio con la collaborazione di Gerardo Ferrara. |17.03.2022|31:05 | https://bit.ly/3NegGjY

Invito alla lettura | Diciottesima Puntata - Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). XVIII capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |16.03.2022|12:33 | https://bit.ly/37KZ1QJ

Nobel per la letteratura | Settantanovesima Puntata - Iosif Aleksandrovič Brodskij, premiato nel 1987. Dalla silloge "Poesie italiane", pubblicate da Adelphi nel 1996, la lirica "Procida". Conduce Maria Rosaria Perilli. |16.03.2022|06:13 | https://bit.ly/3D2QvZ2

Polanski racconta Polanski | Sesta Puntata - "Primo viaggio a Los Angeles". Conduce Roberto Chiesi. |15.03.2022|07:48 | https://bit.ly/3D5xo0E

Raccontare la Fotografia | Ventiquattresima Puntata - "Parole come Immagini - una condivisione con Marina Piperno". Conduce Iris Claudia Pezzali. |14.03.2022|16:32 | https://bit.ly/3qqsYfs

La poesia al femminile | Ventitreesima Puntata - Le grandi poetesse della storia. Nadia Campana. Conduce Maria Giovanna Pasini. |14.03.2022|02:59 | https://bit.ly/3quMdEH

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXXVII - Puntata. Olocausto in Estonia. Conduce Giorgio Ajò. |11.03.2022|28:41 | https://bit.ly/3uhzQNm

Daniela Murru legge Gramsci (XCIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 27 gennaio 1930. |11.03.2022|04:08 | https://bit.ly/3IwfRQj

I dimenticati #26 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Ventiseiesima puntata: Françoise Dorléac. Conduce Virgilio Zanolla. |10.03.2022|07:46 | https://bit.ly/3ispRiO

La terra è di chi...la "gira" | Tredicesima Puntata. Conversazioni su cinema e dintorni. The Waash. La lavatrice. Regia di Tomaso Mannoni. Tomaso Mannoni racconta il suo docufilm a Diari di Cineclub Radio. A disincrostare le coscienze, centrifugare riflessioni. Conduce Gerardo Ferrara. |10.03.2022|38:20 | https://bit.ly/3D08oaV

Invito alla lettura | Diciassettesima Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). XVII capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |09.03.2022|11:54 | https://bit.ly/3qsnvVD

Nobel per la letteratura | Settantantottesima

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Puntata. William Butler Yeats, premiato nel 1923. Da "W. B. Yeats, Poesie", pubblicato in Italia da Mondadori nel 1974, la lirica "Là nei giardini dei salici". Conduce Maria Rosaria Perilli. |09.03.2022|07:00 | https://bit.ly/3I-CooCQ

Poesia del '900 (LXXXIV) | Pierfranco Bruni legge "vento - Canto" di Velimir Chlebnikov, da "Poesie", Einaudi 1989. |08.03.2022|02:04 | https://bit.ly/36De0vr

Pasolini 100 | Terza Puntata. Giorgia Bruni legge la sequenza finale tratta dalla sceneggiatura di Accattone (1961) |07.03.2022 |09:20 | https://bit.ly/3L2xUPr

La poesia al femminile | Ventiduesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Gabriela Mistral. Conduce Maria Giovanna Pasini. |07.03.2022 |05:42 | https://bit.ly/36ESLtu

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXXVI Puntata. Wilm Hosenfeld, "il capitano buono" della Wehrmacht, che salvò "il pianista a Varsavia" Władysław Szpilman, ebreo-polacco. Conduce Giorgio Ajò. |04.03.2022 |08:52 | https://bit.ly/3D1lSTH

Daniela Murru legge Gramsci (XCIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 13 gennaio 1930 |04.03.2022 |06:58 | https://bit.ly/3wmgw4i

I dimenticati #25 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Venticinquesima puntata: Pablito Calvo. Conduce Virgilio Zanolla. |03.03.2022 | 06:39 | https://bit.ly/3isYVQ0

La terra è di chi...la "gira" | Dodicesima Puntata. Conversazioni su cinema e dintorni. Com'è NATO un Golpe. Regia Tommaso Cavallini. Ai microfoni di Diari di Cineclub Radio, con da Gerardo Ferrara, intervengono il regista Tommaso Cavallini e l'autore e produttore, Andrea Montella |03.03.2022 | 58:39 | https://bit.ly/3L-0FSss

Invito alla lettura | Sedicesima Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). XVI capitolo, legge Sebastiana Gangemi. | 02.03.2022|14:35 | https://bit.ly/3ww4oxB

Schegge di cinema russo e sovietico | Sesta Puntata. Il Placido Don, un film russo - italiano (prima parte). Ospite, Leila Buongiorno. Conduce Antonio Vladimir Marino. 02.03.2022 16:38 | https://bit.ly/36CdCNM

Nobel per la letteratura | Settantasettesima Puntata. Jacinto Benavente, premiato nel 1922. Sinossi dei 2 drammi rurali "Señora Ama" (1908) e La Malquerida (1913). Conduce Maria Rosaria Perilli. |02.03.2022|06:03 | https://bit.ly/3D9PsXq

Poesia del '900 (LXXXIII) | Pierfranco Bruni legge "La nostra estate..." di Pierfranco Bruni, da "Ritagli di tempo", Pellegrini, 1975. |01.03.2022|02:30 | https://bit.ly/3qpqGNO

Polanski racconta Polanski | Quinta Puntata. "Come nacque Repulsion". Conduce Roberto Chiesi. |01.03.2022|09:03 | https://bit.ly/3L-3znFf

Raccontare la Fotografia | Ventitreesima Puntata. "Due immagini dall'Ucraina in guerra: ricordando il fotoreporter Andy Rocchelli e un bimbo che nasce a Kiev in una notte di guerriglia" Conduce Iris Claudia Pezzali. |28.02.2022|26:42 | https://bit.ly/3tsmOxq

La FICC a fianco del popolo Ucraino | Una puntata speciale per un evento speciale e tragico. Gerardo Ferrara incontra Marco Asunis, presidente della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, che ha condannato con un comunicato della direzione nazionale della FICC l'aggressione e l'invasione militare russa verso l'Ucraina. |28.02.2022|32:47 | https://bit.ly/36y4yts

La poesia al femminile | Ventunesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Audre Lorde. Conduce Maria Giovanna Pasini. |28.02.2022|05:09 | https://bit.ly/3CYJCrK

a cura di Nicola De Carlo

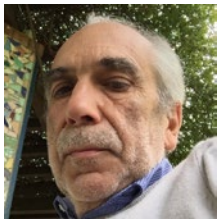
DdCR
Diari di Cineclub Radio

diaridicineclub@gmail.com

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

I dimenticati #28 | Capucine
Il leone (The Lion) è un film del 1962 diretto da Jack Cardiff. | https://youtu.be/TlFKL-FMM7jQ

I Don Giovanni della Costa Azzurra è un film commedia italiano del 1962 diretto da Vittorio Sala. | https://youtu.be/WgUcoC_mqjs

La settima alba (The 7th Dawn) è un film del 1964 diretto da Lewis Gilbert. | https://youtu.be/7adE8LBT9mE

Fräulein Doktor è un film del 1969 diretto da Alberto Lattuada. Narra, in maniera romanzata, le vicende della misteriosa spia tedesca, realmente esistita, Fräulein Doktor, durante la prima guerra mondiale. | https://youtu.be/2_T_JSRnQn8

Bluff - Storia di truffe e di imbroglioni è un film del 1976, diretto dal regista Sergio Corbucci[1][2]. | https://youtu.be/SbCfSFRQFnQ

Ritratto di borghesia in nero è un film del 1978 diretto da Tonino Cervi. | https://youtu.be/QGJeCohjwAw

Giallo napoletano è un film commedia poliziesco italiano del 1979 diretto da Sergio Corbucci. È l'ultimo film di Peppino De Filippo che morì un anno dopo le riprese, il 27 gennaio 1980. | https://youtu.be/WBYwFI_RyH0

I dimenticati #29 | Gig Young
Il sergente York (Sergeant York) è un film di guerra del 1941 diretto da Howard Hawks con Gary Cooper, ispirato alla vita dell'eroe statunitense della prima guerra mondiale Alvin York. | https://youtu.be/pq89iFHViI0

L'avamposto degli uomini perduti (Only the Valiant) è un film western del 1951 diretto da Gordon Douglas, ispirato al romanzo omonimo di Charles Marquis Warren. | https://youtu.be/6fpygLgJmzg

Alcool (Come Fill the Cup) è un film del 1951 diretto da Gordon Douglas. | https://youtu.be/FdaACvN3tzg

Tu sei il mio destino (Young At Heart) è un film del 1954 diretto da Gordon Douglas. | https://youtu.be/mEp2QEip3tg

Il tunnel dell'amore (The Tunnel of Love) è un film commedia romantica statunitense del 1958 prodotto dalla Arwin Productions e diretto dal regista-attore-ballerino Gene Kelly. Girato in bianco e nero in cinemaScope con suono stereofonico, su sceneggiatura di Peter DeVries e Joseph Fields, fu distribuito in Europa nel 1959 (in Svezia entrò nel circuito cinematografico il 20 aprile). | https://youtu.be/6ZnOJ2V-KXA

Non si uccidono così anche i cavalli? (They Shoot Horses, Don't They?) è un film del 1969, diretto da Sydney Pollack e tratto dall'omonimo romanzo del 1935 di Horace McCoy, presentato fuori concorso al Festival di Cannes 1970 e premiato con l'Oscar al miglior attore non protagonista a Gig Young. | https://youtu.be/qsKQiVJkEvI

Un Fiocco Nero per Deborah di Marcello Andre (1974) Film che risente delle atmosfere di un altro film "demoniaco" dell'epoca, il famoso Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York (1968) di Roman Polański, grande successo di pubblico che ebbe una serie di film nati sulla sua scia, come è appunto il caso di Un fiocco nero per Deborah. | https://youtu.be/KpC-sCbUSYIY

A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub YouTube

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LIX)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

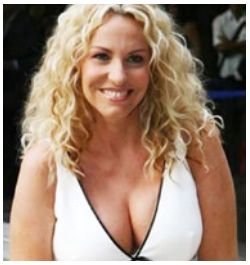
Sandra Milo

Mauro Corona

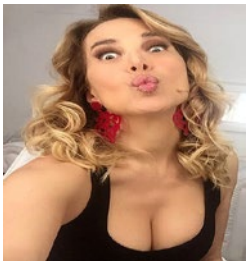
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

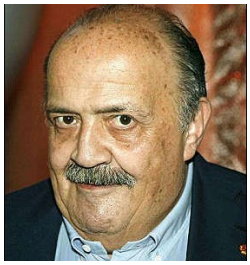
Flavio Insinna

Bruno Vespa

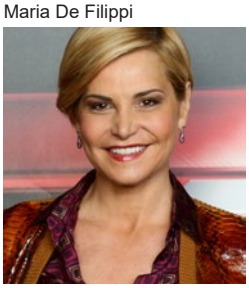
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

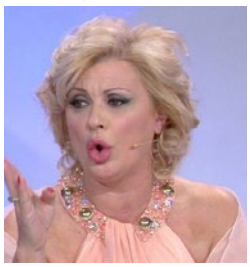
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

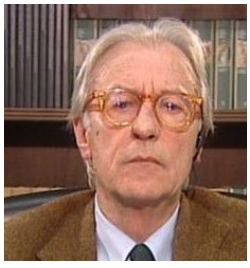
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

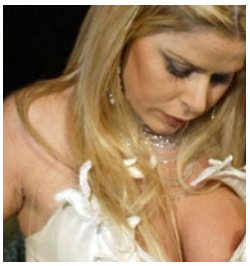
Federica Panicucci

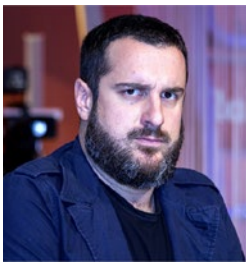
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Accadde una notte (1934) di Frank Capra

Forse v'interessa l'uomo che si spoglia? È un simpatico spettacolo, ed è anche uno studio utile di psicologia, rivela il carattere: dimmi come ti spogli e ti dirò chi sei... I metodici si tolgono prima la giacca, i distratti i calzoni, i romantici le scarpe...

Peter Warne (Clark Gable)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros
www.sentierofilm.com